

**A MÚSICA TEATRAL NA LISBOA DE OITOCENTOS:
UMA ABORDAGEM ATRAVÉS DA OBRA DE
JOAQUIM CASIMIRO JÚNIOR (1808-1862)**

Isabel Maria Dias Novais Gonçalves

**Tese de Doutoramento em Ciências Musicais
(especialidade Ciências Musicais Históricas)**

Apoio financeiro da FCT no âmbito do Programa Praxis XXI

Março, 2012

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 28 de Março de 2012

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, 28 de Março de 2012

Dedico este trabalho

Aos meus pais, que me apoiaram

Aos meus sogros, que ajudaram

*E aos meus filhos,
que tão bem me aturaram*

**A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de
Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)**

Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais
(especialidade Ciências Musicais Históricas)

Isabel Maria Dias Novais Gonçalves

KEYWORDS: theatrical music, theatre, Joaquim Casimiro Júnior, Lisbon

Choosing as its research field theatrical music in Lisbon in the 19th century and as study subject within this field the musical works of Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862) allied to the dramatic works and the theatrical praxis which served as its support, this dissertation proposes to examine how the relationship between text, music and dramatic action was formulated and processed in the context of the creation, production, performance and reception of theatrical spectacles.

The dissertation is organised in five chapters, the first of which is centred on the figure of Joaquim Casimiro, presenting the essential aspects of his life, musical training, sacred music production, and in particular his activity in the Lisbon theatres as instrumental performer, music master and composer. The impact that the composer had during his lifetime and after his death is also approached and problematized, focusing in particular on the critical views on him published by two key figures of 19th century music historiography, Joaquim de Vasconcelos and Ernesto Vieira.

The second chapter focuses on the theatrical context in which Joaquim Casimiro moved, in the light of social, cultural and political changes taking place in the country. This chapter is organised chronologically, accompanying the composer's own career, and attempting to provide a general panorama of theatrical activity in Lisbon between the 1830s and the 1860s in its different aspects: dramatic repertory; public theatres; changes in theatrical praxis; policies of theatrical reform; training of actors; publics and criticism in the press; and the production and reception of comic opera

The third chapter is devoted to the musical dimension in the theatre, presenting the different views on theatrical music held by the various partners (playwrights, composers, theatrical coaches and performers, the public and the critics) and characterising the musical element in the different dramatic genres (dramas, comedies, farces and parodies, revues and magical plays). Starting with the identification of musical numbers in a selection of plays, main recurring musical types are analysed and a categorisation of musical numbers is proposed under the perspective of their form and dramatic function and the systematisation of the different performing contexts under the perspective of their relationship with the stage space and dramatic action.

The fourth chapter examines the processes of musical-theatrical production of the spectacles, from the choice of the repertory and the intervention of censorship to the assembly, composition and rehearsal of the scenes and the musical numbers. Concrete data is also presented on the material and human resources involved: actors, singers and orchestras.

Having established the theatrical context of the period, the type and role of music in the dramatic texts, and the productive system in which Joaquim Casimiro operated, the work of the composer is examined in the fifth and final chapter, through the musical/dramaturgical analysis of a selection of five plays representing the different dramatic genres performed in Lisbon during the fifties, allowing for a synthesis of the forms and the stylistic characteristics applied in the various genres, a consideration of the functions of the music numbers and a presentation of the performance contexts in which they appear.

**A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de
Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)**

Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais
(especialidade Ciências Musicais Históricas)

Isabel Maria Dias Novais Gonçalves

PALAVRAS-CHAVE: música teatral, teatro, Joaquim Casimiro Júnior, Lisboa

Elendo como tema de investigação a música teatral em Lisboa no século XIX e tendo como objecto de estudo, nesse domínio, a obra musical de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862) aliada à obra dramática e à *praxis* teatral que lhe serviu de suporte, este trabalho propõe abordar como foi formulada e processada a relação entre texto, música e acção no contexto da criação, produção, desempenho e recepção de espectáculos teatrais.

A dissertação foi organizada em cinco capítulos, cujo primeiro se centra na figura de Joaquim Casimiro, apresentando os aspectos essenciais do percurso de vida, da formação musical, da produção musical sacra e sobretudo, da sua actividade nos teatros de Lisboa como instrumentista, mestre de música e compositor. É também abordado e problematizado o impacto que o compositor teve no seu meio durante a sua vida e após a morte, com especial enfoque nas posições críticas sobre ele assumidas por duas figuras sacramentais da historiografia musical portuguesa do século XIX, Joaquim de Vasconcelos e Ernesto Vieira.

O segundo capítulo debruça-se sobre o contexto teatral em que se movimentou Joaquim Casimiro à luz das mudanças sociais, culturais e políticas que ocorriam no país. Organizado numa lógica cronológica que acompanha o trajecto do compositor, o capítulo tenta fornecer um panorama geral do teatro em Lisboa nas décadas de trinta a sessenta, integrando os diversos aspectos: repertório dramático; teatros públicos; mudanças na *praxis* teatral; políticas de reforma teatral; formação dos actores; públicos e crítica de imprensa; e a produção e recepção da ópera cómica.

O terceiro capítulo é consagrado à dimensão musical no teatro, com a apresentação, num primeiro ponto, de diferentes concepções da música teatral pelos vários intervenientes (dramaturgos, compositores, ensaiadores e intérpretes, público e crítica) e uma caracterização da componente musical nos diferentes géneros dramáticos (dramas, comédias, farsas e paródias, revistas e mágicas). Partindo do levantamento numa selecção de peças das inserções musicais, segue-se, no segundo ponto, um diagnóstico e análise das tipologias musicais mais recorrentes e uma proposta de categorização dos números musicais na perspectiva da sua forma e função

no plano dramático, e de sistematização dos diversos contextos de desempenho na perspectiva da sua relação com o espaço cénico e a acção.

No quarto capítulo são abordados os processo de produção musico-teatral dos espectáculos, desde a escolha do repertório e a intervenção da censura à montagem, composição e ensaio das cenas e dos números musicais. São também apresentados dados concretos sobre os recursos materiais e humanos envolvidos nos teatros: actores, cantores e orquestras.

Esclarecidos o contexto teatral da época, o teor da música nos textos dramáticos e o sistema produtivo em que se movimentou Joaquim Casimiro, este trabalho passa, no quinto e último capítulo, a abordar a obra do compositor, com a análise musico-dramatúrgica de uma selecção de cinco peças de diferentes géneros dramáticos representadas na década de cinquenta em Lisboa, possibilitando uma síntese das formas e características estilísticas aplicadas aos vários géneros, considerando as funções a que se destinam os números musicais e os contextos de desempenho em que aparecem.

Índice

Introdução	1
Capítulo I: Joaquim Casimiro Júnior: um compositor nos teatros de Lisboa	7
1. A formação e os primeiros anos de carreira.....	8
2. A música teatral: uma opção no âmbito dos sistemas produtivos existentes	12
3. A repercussão da obra de Joaquim Casimiro na vida musical	19
4. Críticos e defensores.....	27
5. “O <i>Couplet</i> português é meu”	36
Capítulo II: O percurso de Joaquim Casimiro no contexto teatral lisboeta	39
1. A Revolução de Setembro e a reforma teatral	39
2. O Teatro da Rua dos Condes enquanto “teatro nacional”	40
3. O Teatro do Salitre em contraponto ao Condes.....	43
4. A questão do teatro nacional vista pela imprensa	46
5. O repertório de teatro declamado.....	50
Incentivos à escrita dramática e a proliferação do drama histórico	50
Representatividade de originais, traduções e géneros na cena: dramas, comédias e géneros afins	52
6. A urgência de melhores práticas teatrais	60
7. A formação dos actores e a repercussão da Escola de Declamação na <i>praxis</i> teatral....	66
8. O Teatro D. Maria II.....	70
9. Ilusão, esclarecimento e deslumbramento.....	78
10. Os Teatros do Ginásio e das Variedades.....	83
11. Dramas de actualidade.....	89
12. O repertório de óperas cómicas	92
A introdução, em versão traduzida, no Teatro da Rua dos Condes	92
A produção nacional no Condes e no Ginásio	98
A ópera cómica no Teatro D. Fernando	103
O impacto na <i>praxis</i> musico-teatral lisboeta.....	114
Capítulo III: A dimensão musical no teatro declamado	116
1. Concepção, tratamento musical e recepção crítica.....	116
Os dramas	124

As comédias.....	136
As farsas e paródias.....	152
As revistas	155
As mágicas.....	158
2. Os números musicais.....	161
2. 1. Tipologias musicais recorrentes	161
Música original e música originária.....	161
O caso específico da música popular de origem rural e urbana.....	166
2. 2. Categorias, formas e funções	174
Música como estruturação da acção.....	174
Música como representação de música	179
Música como meio expressivo.....	203
Música como fim em si	212
2. 3. Contextos de desempenho.....	220
Fora de cena.....	220
Dentro de cena.....	223
Por trás da cena.....	225
Ponte para a cena.....	229
Capítulo IV: O sistema de produção musico-teatral.....	231
1. A escolha do repertório.....	231
2. A intervenção da Censura.....	235
3. A produção do espectáculo	243
A contratação do compositor	243
A composição dos números musicais.....	251
A montagem.....	255
4. O espectáculo em cena.....	261
4. 1. A execução vocal	261
Actores cantores.....	261
Cantores actores.....	274
4. 2. A execução instrumental	279
Número e constituição das orquestras dos teatros.....	279
Competências de uma orquestra.....	288

Capítulo V: A música teatral de Joaquim Casimiro Júnior em cinco obras.....	297
1. <i>O astrólogo</i> , drama original em cinco actos (1853)	297
1. 1. A peça	297
1. 2. O enredo	298
1. 3. A música.....	299
2. <i>Nem turco nem russo ou O fanatismo político</i> , comédia original em verso em dois actos (1854).....	325
2. 1. A peça.....	325
2. 2. O enredo.....	326
2. 3. A música	333
3. <i>O ópio e o champanhe</i> , comédia imitada em um acto ornada de <i>couplets</i> (1854)..	351
3. 1. A peça.....	351
3. 2. O enredo.....	352
3. 3. A música	355
4. <i>A filha do ar</i> , peça fantástica imitada em três actos (1856)	373
4. 1. A peça.....	373
4. 2. O enredo.....	374
4. 3. A música no original francês <i>La fille de l'air</i>	376
4. 4. A música na imitação portuguesa <i>A filha do ar</i>	382
4. 4. 1. Introdução e entreactos.....	383
4. 4. 2. Números instrumentais	385
4. 4. 3. Números vocais.....	394
Solos.	394
Ensembles	399
Coros e Bailado.....	410
5. <i>A pedra das carapuças</i> , drama original de costumes em quatro actos (1858)	425
5. 1. A peça.....	425
5. 2. O enredo.....	426
5. 3. A componente de festa, música e dança.....	430
5. 4. A música	445
Conclusão	465
Fontes musicais de Joaquim Casimiro Júnior.....	471
Outras fontes documentais.....	493
Textos teatrais.....	498

Periódicos	510
Bibliografia.....	512

Anexo A em suporte CD: Transcrições musicais

O astrólogo [12 Números]

Nem turco nem russo [5 Números]

Ópio e champanhe [15 Números]

A filha do ar [33 Números]

A pedra das carapuças [9 Números]

Anexo B em suporte CD: Notas críticas

Considerações gerais

O astrólogo: notas críticas

Nem turco nem russo: notas críticas

Ópio e champanhe: notas críticas

A filha do ar: notas críticas

A pedra das carapuças: notas críticas

Lista de abreviaturas

<i>AM</i>	<i>Arte Musical (A)</i>
<i>ANT</i>	<i>Atalaia Nacional dos Teatros</i>
<i>Ap</i>	<i>Apolo</i>
<i>Ar</i>	<i>Artista (O)</i>
<i>BnF</i>	Bibliothèque nationale de France
<i>BNP</i>	Biblioteca Nacional de Portugal
<i>CT</i>	<i>Crónica dos Teatros</i>
<i>D</i>	<i>Dramático (O)</i>
<i>DL</i>	<i>Diário de Lisboa (O)</i>
<i>E-A</i>	<i>Entre-acto (O)</i>
<i>El</i>	<i>Elenco (O)</i>
<i>EM</i>	<i>Eco Musical</i>
<i>EP</i>	<i>Espelho do Palco (O)</i>
<i>Es</i>	<i>Espectador (O)</i>
<i>F</i>	<i>Fama (A)</i>
<i>GA</i>	<i>Guarda avançada (A)</i>
<i>GT</i>	<i>Galeria Teatral (A)</i>
<i>GV</i>	<i>Gil Vicente</i>
<i>I</i>	<i>Independente (O)</i>
<i>IP</i>	<i>Interesse Público (O)</i>
<i>JD</i>	<i>Jardim das Damas (O)</i>
<i>Mç</i>	<i>Maço</i>

MNT	Museu Nacional do Teatro (Biblioteca do)
MpF	Montepio Filarmónico (Arquivo da Irmandade de Santa Cecília e da Associação Música 24 de Junho)
MT	<i>Mundo Teatral (O)</i>
P	<i>Pirata (O)</i>
R	<i>Restauração (A)</i>
RC	<i>Revista Contemporânea de Portugal e Brasil</i>
RE	<i>Revista dos Espectáculos (A)</i>
Rig	<i>Rigoletto (O)</i>
RL	<i>Revista de Lisboa (A)</i>
RP	<i>Revue Peninsulaire</i>
RS	<i>Revolução de Setembro (A)</i>
RT	<i>Revista Teatral (A)</i>
RUL	<i>Revista Universal Lisbonense</i>
ST	<i>Semana Teatral (A)</i>
TDF	Teatro D. Fernando
TDMII	Teatro D. Maria II
TG	Teatro do Ginásio
TNDMII	Teatro Nacional D. Maria II (Biblioteca Arquivo do)
TRC	Teatro da Rua dos Condes
TS	Teatro do Salitre
TT	Torre do Tombo (Arquivo Nacional da)

Introdução

O predomínio do repertório de ópera italiana durante o século XIX, em Lisboa, foi um facto que ajudou a inviabilizar a criação de um teatro de ópera de cariz nacional, contrariando a tendência verificada noutros países da Europa. Porém, à escassa visibilidade dos compositores portugueses no São Carlos – quase inteiramente dominado pelo monopólio das companhias de ópera italianas –, contrapôs-se, no Teatro Nacional D. Maria II e restantes teatros secundários de Lisboa, uma elevada produção e consumo de teatro declamado em português que proporcionou aos autores nacionais a criação de música dramática para esse efeito. O mesmo se verificou no domínio do teatro musical, com a oferta frequente, ao longo de temporadas sucessivas, de *vaudevilles*, óperas cómicas, operetas, farsas e as primeiras abordagens ao teatro de revista, em praticamente todos os teatros públicos de Lisboa. Foi, portanto, no contexto de um conjunto de palcos e, possivelmente, públicos alternativos ao Teatro São Carlos que os compositores nacionais encontraram um nicho de mercado para onde canalizar a sua actividade.

Ainda assim, apesar de a música para teatro ter constituído, lado a lado com a música doméstica, concertística, operática ou religiosa, um forte motor de produção e consumo na vida musical oitocentista em Portugal, tal facto carecia ainda hoje, quase por inteiro, de um estudo por parte da nossa musicologia. Que peso e dimensão tinham os números musicais nas representações teatrais, quais as suas características formais, tímbricas e compositivas, e sobretudo, de que forma é que a música se inscrevia na trama dramática, que relação estabelecia com o texto e com a acção, que funções se pretendia que desempenhasse no espectáculo, que contributo deveria dar à cena – eis um conjunto vasto de questões que ainda não tinha usufruído da devida atenção dos investigadores, quer da área da música quer do teatro. Desconhecia-se também, no domínio da *praxis* teatral, que recursos materiais e humanos estavam à disposição dos dramaturgos, compositores e companhias teatrais para a concepção e o desempenho da componente musical dos espectáculos. E finalmente, do ponto de vista da recepção, continuava por se saber que impacto tinha a música de cena sobre a

plateia, que leituras e comportamentos gerava no público e na crítica e que ligações estabelecia todo esse manancial musico-teatral com outros contextos de consumo, nomeadamente com o repertório de ópera, o repertório de raiz popular e a prática musical noutros espaços públicos e da esfera privada. Em suma, na conjugação da música com o teatro, a vida cultural portuguesa do século XIX apresentava todo um horizonte de questões e de caminhos por desbravar.

Foram inúmeros os compositores portugueses de Oitocentos que trabalharam para os teatros da capital. Destes, no entanto, Joaquim Casimiro Júnior (1808 - 1862) afigura-se uma personalidade particularmente relevante e um objecto de estudo especialmente apetecível. A sua figura e obra, criticada por Joaquim de Vasconcelos na obra *Os músicos portugueses* (1870: I, 42-43) é, como sabemos, bastante celebrada por Ernesto Vieira no *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (1900: I, 239 e segs) sendo colocadas, com justeza ou não, numa posição de claro domínio em relação aos seus contemporâneos. Nasceu, viveu e morreu em Lisboa. Exerceu-se como instrumentista, professor de música e compositor. Consagrou uma parte muito significativa da sua extensa produção à música para teatro, abordando todos os géneros dramáticos da época – dramas, comédias, *vaudevilles*, mágicas, óperas cómicas, farsas e os primeiros exemplos de revista – postos em cena nos teatros do Salitre, D. Maria II, Ginásio, D. Fernando, Variedades (antigo Salitre) e da Rua dos Condes. Os textos por ele musicados cobriram tanto originais de autores portugueses representativos da época como peças estrangeiras traduzidas ou adaptadas pelos mesmos. Entre esses autores há que nomear Almeida Garrett, Silva Leal, Mendes Leal, Andrade Corvo, Andrade Ferreira e Costa Cascais. Deixou também composições instrumentais e muita música sacra, da qual várias obras se popularizaram no repertório comum das igrejas da região de Lisboa. No domínio da música teatral, obras como a ópera cómica *A batalha de Montereau*, a farsa lírica *O ensaio da Norma*, ambas com textos escritos ou adaptados pelo próprio, a revista *Fossilismo e progresso* e um número significativo de peças de teatro por ele musicadas e levadas à cena terão, segundo Vieira (1900: I, 239 e ss), usufruído de grande impacto junto do público e foram objecto de menção pela imprensa. Todo este repertório, produzido de forma intensa e ininterrupta ao longo de vinte e um anos (1841 - 1862) de actividade nos

teatros de declamação de Lisboa, constitui um estudo de caso privilegiado para o fornecimento de respostas em relação à música teatral do século XIX, tendo em conta que uma parte substancial dos títulos se encontra ainda hoje acessível em partituras manuscritas autógrafas (por vezes com o duplicado de um copista). Do mesmo modo, há todo um manancial de textos dramáticos publicados e levados à cena entre as décadas de 1830 e 1860 que contêm na sua estrutura dramática indicações musicais explícitas que nos informam dos modelos e práticas da música de cena, hipoteticamente assumidos e interiorizados pelos sucessivos intervenientes em toda a linha de montagem do espectáculo teatral – do dramaturgo ao ensaiador, do compositor aos actores, do espectador ao crítico.

Promovendo para análise a música teatral na Lisboa de Oitocentos e tendo como objecto de estudo, nesse domínio, a obra musical de Joaquim Casimiro Júnior aliada à obra dramática e à *praxis* teatral que lhe serviu de suporte, pretendi fundamentalmente com este trabalho compreender como foi formulada e processada a relação entre texto, música e acção no contexto da criação, produção, desempenho e recepção de espectáculos teatrais do século XIX, em Portugal. Com o manuseamento das fontes musicais, literárias e documentais, e os resultados desta investigação, foi também minha preocupação dar a conhecer um vasto repertório musical e teatral em português ainda pouco estudado; abrir portas a outras pesquisas sobre o mesmo tema; proporcionar, pelo seu enquadramento interdisciplinar, aos investigadores da área do teatro e da música uma oportunidade de enriquecerem os respectivos domínios de estudo; contribuir, finalmente, para uma avaliação mais alargada e justa da vida cultural oitocentista portuguesa.

Para a prossecução deste estudo, a obra de Joaquim Casimiro foi, naturalmente, circunscrita à música teatral. Tudo o mais do compositor – obras religiosas ou profanas não destinadas aos teatros – não foi tido em consideração. Para além das partituras manuscritas acessíveis no Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional e na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, foram utilizados todos os textos teatrais musicados pelo compositor actualmente disponíveis em versão impressa e/ou manuscrita (quarenta e três no total), a que se somaram mais

uma trintena de peças teatrais publicadas, originais e traduzidas, e levadas à cena em entre a década de trinta e sessenta, cuja análise permitiu inserir a produção de Casimiro num contexto mais alargado. A estas fontes primárias foram adicionadas fontes secundárias de inquestionável importância para o fornecimento de informação sobre toda a conjuntura musico-teatral em que as obras de Casimiro se inscrevem: documentos associados à gestão dos teatros e das orquestras (contratos, pareceres de censura, actas, orçamentos, regulamentos, etc.), partituras musico-teatrais de outros compositores, anúncios e artigos de imprensa. A pesquisa documental das fontes referidas centrou-se na Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, na Biblioteca Nacional de Portugal, na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, na Sociedade Portuguesa de Autores, no Instituto Histórico da Educação, na Irmandade de Santa Cecília/Montepio Filarmónico, e na Bibliothèque nationale de France: Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Département de la musique (site Richelieu-Louvois), Bibliothèque numérique Gallica e Bibliothèque de l'Arsenal.

A dissertação foi organizada em cinco capítulos, cujo primeiro se centra na figura de Joaquim Casimiro Júnior, apresentando os aspectos essenciais do percurso de vida, da formação musical, da produção musical sacra e, sobretudo, da sua actividade nos teatros de Lisboa como instrumentista, mestre de música e compositor. É também abordado e problematizado o impacto que Joaquim Casimiro teve no seu meio, durante a vida e após a sua morte, com especial enfoque nas posições críticas assumidas sobre o compositor por duas figuras sacramentais da historiografia musical portuguesa do século XIX, Joaquim de Vasconcelos e Ernesto Vieira.

O segundo capítulo debruça-se sobre o contexto teatral em que se movimentou Joaquim Casimiro Júnior, à luz das mudanças sociais, culturais e políticas que ocorriam no país. Dividido em doze pontos organizados numa lógica cronológica que acompanha as sucessivas produções do compositor, o capítulo tenta fornecer um panorama geral do teatro praticado em Lisboa nas décadas de trinta a sessenta do século XIX, integrando os diversos aspectos de que se reveste: os géneros teatrais em voga e os seus autores; os teatros, empresários, elencos e ensaiadores envolvidos; as políticas de reforma teatral; as críticas de imprensa nos periódicos generalistas e

especializados; as produções de ópera cómica, a sua recepção e os compositores envolvidos; as mudanças nas práticas teatrais; a formação dos actores; e os públicos dominantes nas várias salas de espectáculo. Para a redacção deste capítulo, o recurso às fontes primárias e secundárias foi fortemente complementado pela informação já disponibilizada por vários autores em publicações sobre esta matéria. Às valiosas contribuições de Sousa Bastos, Júlio César Machado, Manuel de Macedo ou Matos Sequeira sobre a *praxis* teatral somaram-se os estudos de referência fundamental sobre o teatro oitocentista de José Oliveira Barata, José Augusto França, Luciana Picchio, Luís Francisco Rebello, Vitor Pavão dos Santos, Ana Clara Santos, Ana Isabel de Vasconcelos, Helena Vasques e, mais recentemente, Paula Magalhães, para além de bibliografia de outros autores sobre a história política, literária e social da época. O último ponto, consagrado à ópera cómica, foi extraído da súmula de dois artigos (um deles em co-autoria) entretanto publicados na sequência da investigação realizada no âmbito deste trabalho (Gonçalves, 2002 e Cymbron e Gonçalves, 2008).

O terceiro capítulo é consagrado à dimensão musical no teatro declamado. Elaborado quase exclusivamente com base nas fontes primárias – a leitura e análise de textos dramáticos musicados por Casimiro, a que se somam várias outras peças originais e traduzidas apresentadas em Lisboa entre 1832 e 1865, complementada com uma observação dos discursos produzidos na imprensa –, no primeiro ponto são abordadas e discutidas diferentes concepções da música teatral pelos vários intervenientes: dramaturgos, compositores, ensaiadores e intérpretes e o seu impacto no público e na crítica. É apresentada também uma caracterização da componente musical nos vários géneros dramáticos: dramas, comédias, farsas e paródias, revistas e mágicas. Partindo de um levantamento, peça a peça, das inserções musicais indicadas nos textos através de didascálias, coplas, árias, coros ou do próprio enredo, segue-se, no segundo ponto, um diagnóstico e análise das tipologias musicais mais recorrentes no teatro e, sobretudo, uma proposta de categorização dos números de música, na perspectiva da sua forma e função no plano dramático, e de sistematização dos diversos contextos de desempenho, na perspectiva da sua relação com o espaço cénico e a acção.

No quarto capítulo são abordados os processo de produção musico-teatral dos espectáculos, desde a escolha do repertório e a intervenção da censura à montagem, composição e ensaio das cenas e dos números musicais. São também apresentados dados concretos sobre os recursos materiais e humanos que estavam à disposição dos dramaturgos, compositores e companhias teatrais para a concepção e o desempenho da componente musical: actores, cantores e orquestras.

Esclarecidos o contexto teatral da época, o teor das inserções musicais contidas nos textos dramáticos e o sistema produtivo em que se movimentou Joaquim Casimiro Júnior, este trabalho passa, no quinto e último capítulo, a abordar a obra deste compositor, com a análise musico-dramatúrgica de uma selecção de cinco títulos musico-teatrais de diferentes géneros dramáticos levados à cena na década de cinquenta em Lisboa, possibilitando uma síntese das formas e características estilísticas aplicadas aos vários géneros, uma exposição das funções a que se destinam os números musicais e uma apresentação dos contextos de desempenho em que eles aparecem. A análise das obras musicais implicou a transcrição dos cinco manuscritos autógrafos, complementada num dos títulos pelo conteúdo de um segundo exemplar em cópia manuscrita. Foi minha preocupação não deixar para segundo plano a análise e problematização de cada uma das peças teatrais – que incluiu, sempre que possível, a consulta do original francês que esteve na base da produção portuguesa – uma vez que enredo, música e acção são interdependentes e as estratégias musicais postas em marcha começam a ser configuradas já no processo da redacção do texto.

Capítulo I

Joaquim Casimiro Júnior: um compositor nos teatros de Lisboa

O *Ópio e o champagne* veio [...] recordar-nos Casimiro Junior, e mais uma vez nos lembramos da perda que a arte soffreu com o passamento do seu cultor mais distincto. Vejam esta operetta, e digam depois, se já escutaram musica mais apropriada ao genero, que melhor traduzisse o pensamento do poeta. Por isso a memoria do *maestro* é immorreitoria como as obras que nos legou. É que Casimiro era um d'esses genios raros, rarissimos, que deveriam ser eternos como os monumentos que criam... (CT, 19.01.1867)

Cinco anos passados sobre a morte de Joaquim Casimiro Júnior, era com estas palavras incisivas que um jornalista da *Crónica dos Teatros* se referia ao autor musical da peça (aqui designada de opereta) *Ópio e champagne*¹ em cena no Teatro Variedades, numa *reprise* a treze anos de distância da primeira apresentação, no Teatro da Rua dos Condes (anunciada na altura como comédia ornada de *couplets*). O “génio raro, raríssimo” com que Casimiro é qualificado não garantiu, de modo algum, a eternização da sua obra. Hoje, Casimiro ocupa um lugar modesto ou residual nas diversas publicações de história da música portuguesa², tem algumas das partituras de música sacra disponíveis em edição crítica³ e foi objecto de gravação de um CD. Não restam dúvidas, no entanto, sobre o impacto expressivo que Casimiro teve no seu tempo, tanto no domínio da música sacra, como da música teatral. Foram vinte anos de actividade ininterrupta e marcante nos teatros de Lisboa, contribuindo para alimentar e desenvolver um género que, até meados do século posterior, constituía

¹ OLIVEIRA, Joaquim Augusto de, *O opio e o champagne*, comedia em um acto [trad.] ornada de *couplets*, representada no theatro da rua dos Condes, Lisboa, Livraria de A.M. Pereira, 1861. CASIMIRO, Joaquim, *Opio e champagne*, comedia n'um acto [música manuscrita], acessível na BN, cota M.M. 44//13; M.M. 61.

² Branco, 1959: 142; Nery e Castro, 1991: 145; Brito e Cymbron, 1992: 134, 141 e 143.

³ Matta, Jorge (ed.), Joaquim Casimiro Júnior, *Credo para Quinta-feira Santa, Stabat mater, Libera me, Ave Maria e Gloria Patri e Miserere*, para a Fundação Gulbenkian, 1995.

um truísmo, uma obrigação, na operacionalização de qualquer espectáculo teatral. Estudar e contextualizar a vertente musico-teatral de Joaquim Casimiro Júnior significa assim, e antes de mais, trazer à superfície todo um modo de conceptualizar, pensar, produzir e consumir teatro, nos palcos oitocentistas de Lisboa. Mas constitui sobretudo, a oportunidade para conhecer um património musical até agora intocado pela historiografia nacional e que tocou, com maior ou menor grau, o espírito de cada um dos espectadores a que, no seu tempo, se dirigiu.

1. A formação e os primeiros anos de carreira

Tudo indica que Joaquim Casimiro Júnior terá iniciado a sua actividade no domínio da música teatral em 1841, no Teatro do Salitre, com a farsa *Os cegos fingidos*⁴ (27.06.1841). Uma nova companhia chamada Associação Gil Vicente instalara-se no teatro, abrindo as portas em Maio com a comédia em quatro actos *O cigano*, original de César Perini di Lucca (ensaaiador da companhia) e a farsa original em um acto *O rebatedor*, de Cândido de Carvalho (um dos empresários da Associação). O mistério *Roberto do Diabo*⁵, também anunciado como “drama aparatoso” e estreado um ano mais tarde (RS, 08.04.1842) deu origem à primeira referência na imprensa a uma colaboração de Joaquim Casimiro enquanto compositor teatral. O enredo inspirava-se na mesma lenda que dera origem ao libreto de Eugène Scribe para a ópera homónima de Meyerbeer (*Robert le Diable*, 1831), numa adaptação de Perini di Lucca.

⁴ CASIMIRO, Joaquim, *Os segos fingidos* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 45//6. Na auto-biografia, Casimiro refere os “coros de uma oratória que se representou no theatro da rua dos Condes” como a sua primeira composição para orquestra, sem data indicada mas anterior a 1826, ano em que ganhou o concurso para o lugar de organista da real capela da Bemposta. (in Vieira, 1900: I, 241). Não é possível identificar o título e teor da referida oratória, ficando por confirmar se se tratava, ou não, de uma peça teatral. Já a obra musico-teatral *Os cegos fingidos* não é referida por Ernesto Vieira (Vieira, 1900: I, 239 – 253 e II, 425 - 426), mas existe dela uma partitura autógrafa s.d. e um anúncio no periódico *Revolução de Setembro* (25.06.1841) sobre a estreia desta peça no Teatro do Salitre. Nenhum exemplar do texto foi encontrado.

⁵ Nenhum exemplar do texto ou da música foi encontrado.

(Vieira 1900: I, 247). O espectáculo em cinco actos integrava coros e bailados e apesar de, aparentemente, se ter saldado num fracasso por o texto “ser um *embroglio* muito mal feito” (Vieira, 1900: I, 247), a parte musical de *Roberto do Diabo* terá agradado. Lia-se na *Revolução de Setembro*, dois dias após a estreia:

Os Coros houveram-se menos mal, e quando se diminuïrem as partes cantantes do coro infernal melhor effeito se produzirá. A musica é do sr. Casemiro, e seu nome basta para fazer o seu elogio (RS, 11.04.1842).

A referência elogiosa ao nome de Joaquim Casimiro Júnior, usada no jornal como uma marca distintiva da qualidade musical da peça, constitui um facto digno de nota, tendo em conta que se referia a um género musical praticamente inédito no currículo do compositor. De facto, se nesta altura ele dava os primeiros passos como compositor teatral, no que se tornaria uma carreira profícua de vinte anos, na música religiosa Casimiro, aos trinta e quatro anos de idade, usufruía já de algum reconhecimento público.

Nascido em Lisboa, no dia 30 de Maio de 1808, Joaquim Casimiro Júnior começou a ter aulas aos cinco anos com Rodrigues Palma; no ano seguinte entrou para a aula dos frades do Carmo onde, durante três anos, teve educação primária e religiosa. Aos nove, ingressou na aula de música da Sé de Lisboa, primeiro com o mestre José Gomes Pincetti⁶ e mais tarde, com Frei António. Com este frade paulista teve preparação em canto, o que o habilitou, em pouco mais de um ano, a ingressar na Irmandade de Santa Cecília e a concorrer com sucesso ao lugar de soprano na Real Capela da Bemposta. “Em recompensa destes progressos que enchiam de jubilo a meo-pae, comprou-me elle um piano de Asthor [...] e um methodo de Pleyel e Dussek, auctores então na moda. Tinha pois um piano e um methodo, mas não tinha mestre; não obstante consegui tocar alguma cousa e para isso não tive muito trabalho”, informa o compositor numa autobiografia de 1860 (Vieira, 1900: I, 241). O pai,

⁶ José Gomes Pincetti exerceu funções na Sé entre 1810 e 1840 (Brito e Cymbron, 1992: 144).

Joaquim Casimiro da Silva (1767-1860), era ele próprio músico e copista da Casa Real e do Teatro São Carlos, facto que terá contribuído para a formação musical do filho e para a sua familiaridade com o repertório operático italiano. Segundo a autobiografia, munido do piano, Casimiro começou a compor pequenas peças, primeiro duetos para teclado e flauta, depois pequenos trechos orquestrais, de que resultou, por incentivo do pai, a música para uma oratória apresentada no Teatro da Rua dos Condes. Não subsiste nenhum exemplar da obra ou qualquer registo do nome e data de apresentação. Assim, esta prestação constitui um caso isolado e desmembrado no contexto da carreira musico-teatral que o compositor desenvolveria, em pleno, a partir de 1841.

Em pouco tempo, Casimiro começou também a fazer acompanhamentos ao órgão para o coro de um hospício de frades, situado na antiga Carreira dos Cavalos⁷, função que se estendeu pouco depois à Real Capela da Bemposta, como organista substituto. A seu pedido, e com o apoio directo do rei D. João VI, que teria ficado agradado com o seu serviço, Casimiro tornou-se discípulo do Mestre da Capela Real, Frei José Marques da Silva⁸. Com este professor aprofundou os conhecimentos de órgão e composição, o que lhe permitiu aos dezoito anos aceder por concurso ao lugar de primeiro organista da Capela, dispor de uma orquestra completa e de um coro numeroso (Ribeiro, 1938: 103) e compor com crescente intensidade peças de música religiosa.

Até à sua estreia como compositor teatral, em 1841, no Teatro do Salitre, Joaquim Casimiro compôs uma série de obras sacras com orquestra, *a capella* ou com acompanhamento de órgão, cuja assimilação terá sido relativamente intensa, numa época em que “a música religiosa era cultivada com uma certa pompa herdada da época barroca nas grandes igrejas da capital” (Nery e Castro, 1991: 124).

⁷ Actual Rua Gomes Freire, a antiga Carreira dos Cavalos era uma zona dedicada às corridas de cavalos. O hospício pertencia aos Religiosos Capuchos da Província da Beira (Santana e Sucena, 1994: 637; *Monumentos*, 1975: 142-143).

⁸ Segundo a filha de Joaquim Casimiro, a jornalista, escritora e activista política Angelina Vidal (1853-1917), um dia Casimiro teve de substituir o organista da Capela Real. O rei ouviu-o, mandou chamá-lo, descobriu que era uma criança, felicitou-o e ofereceu-lhe um anel. (Vidal, 1900: 315)

Estilisticamente modeladas pela música operática italiana, como era aliás grande parte da música religiosa praticamente em toda a Europa (Brito e Cymbron, 1992: 141), as novenas, missas e matinas de Joaquim Casimiro – e de outros compositores como Ângelo Carrero, João Guilherme Daddi, Francisco de Freitas Gazul, Francisco Xavier Migoni ou Miguel Ângelo Pereira – preenchiem as festividades religiosas e o culto nas igrejas, aonde continuava a afluir grande parte da população (Mattoso, 1993: 517). A *Missa para quatro solistas, coro e orquestra*, apresentada na Igreja de Santa Isabel em honra de D. Miguel (28.02.1829) foi, por exemplo, mais tarde escolhida pelos membros da Irmandade de Santa Cecília para as grandes festas em honra da respectiva padroeira, na Igreja dos Mártires (22.11.1831), um acontecimento maior no contexto anual de celebrações e que constituía na altura motivo de grande honra para qualquer compositor (Vieira, 1900: I, 244).

O volte-face provocado com a guerra civil, a vitória das tropas liberais fiéis a D. Pedro IV e o afastamento em 1834 de D. Miguel, de quem Casimiro era um claro apoiante (Vieira, 1900: I, 246), mudou o rumo da sua carreira. Referindo-se a esses anos, Casimiro afirma:

Foram muitas as peças de musica sacra que compuz até 1832, avultando entre ellas as matinas de Santa Luzia, de Reis, e a missa e credo para grande orchestra: a minha carreira era rapida e sabe Deus onde chegaria, se o cataclismo politico que inverteu todas as coisas do nosso paiz a não tivesse cortado (Vieira, 1900: I, 242).

A sua lealdade ao regente absolutista⁹ valeu-lhe a prisão e obrigou-o a retirar-se da vida pública durante algum tempo, apesar de continuar a compor e a ser tocado

⁹ Segundo o biógrafo Ernesto Vieira, a ligação de Joaquim Casimiro à facção absolutista revelou-se em vários aspectos: a composição das *Matinas de Santa Luzia* que foram executadas na igreja da Pena a 10 de Janeiro de 1929, numa grande festa, para celebrar a vinda de D. Miguel; a execução, a 28 de Fevereiro na igreja de Santa Isabel, da música da missa e o *Te Deum* para uma festa organizada pelos voluntários realistas, também em honra do regente; o seu alistamento como voluntário das tropas de D. Miguel; a composição em 1830 do *Novo Hino Realista Militar*, que ofereceu ao comandante dos voluntários realistas, Marquês de Pombal (Vieira, 1900: I, 244-246).

– facto que é referido numa pequena recensão de Dezembro de 1839 a uma obra sacra sua, publicada no terceiro número do *Jornal do Conservatório*:

Em uma festividade, que teve logar no dia 12 em a Freguesia de S. Christovão, ouvimos uma Missa da composição deste insigne artista [Joaquim Casimiro Júnior], que nos entranhou o maior prazer, e admiração, e pasmo. Em verdade, di-lo-hêmos com franqueza, não cuidavamos haver ao presente um genio musico portuguez de tal força. A delicada melodia, as soberbas e altivas harmonias, os grandes effeitos de instrumentação, tudo em fim abunda, que não falta, nesta producção. Tenha o Sr. Casimiro estas nossas expressões, como filhas da nossa admiração conscienciosa: pois que não temos o prazer de conhecel-o; - ostente-se sem receio, que em si muito para criminar seria; e meta hombros á composição de uma OPERA; pois que esperamos seja um condigno rival dos grandes mestres, especialmente alemães, cuja preexcellente escholla tão ditosa lhe vemos seguir. (cit. in Ribeiro, 1938: 134).

2. A música teatral: uma opção no âmbito dos sistemas produtivos existentes

Nos anos imediatos a esta recensão do *Jornal do Conservatório*, Joaquim Casimiro Júnior não compôs nenhuma ópera, mas enveredou em força pela música teatral, passando a colaborar intensamente com praticamente todos os teatros da capital. As razões que o terão levado a entrar neste domínio poderão ter vindo de um aspecto prático: a procura de novas fontes de rendimento, bastante desfalcado desde que, com a vitória liberal de 1834, o compositor deixara a Real Capela da Bemposta para, mais tarde, ser provido num dos lugares da nova Capela da Sé, onde a remuneração era bastante inferior (Ribeiro, 1938: 96 e 103). Mas poderão igualmente ter vindo do desejo de participar activamente num domínio da música dramática exequível no quadro dos sistemas de produção musico-teatral disponíveis em Lisboa.

À partida, qualquer encomenda do Teatro São Carlos estava praticamente fora dos horizontes, para o Joaquim Casimiro ou qualquer outro compositor. O São Carlos

assumia-se, pelas mãos dos seus sucessivos empresários, como um teatro de ópera italiana, ao qual, aliás, se sacrificavam os outros idiomas, fossem os autores nacionais ou, por exemplo, franceses. Basta referir que das quarenta e quatro obras apresentadas, desde a abertura do teatro até 1842, a língua portuguesa fizera-se ouvir em escassas oito produções.

Os outros teatros, pelo contrário, precisavam de recorrer permanentemente aos compositores para fornecer o público de Lisboa de todo um manancial de obras dramáticas em português, onde a componente musical não era de desprezar. Destinadas a musicar comédias, farsas, dramas e mágicas, a que se foram somando com o avançar dos anos *vaudevilles*, óperas cómicas e revistas, as encomendas surgiam com regularidade e em quantidade crescente, acompanhando o alastramento de teatros na capital. Eugénio Monteiro de Almeida (1826-1898), João José Baldi (1770-1816), Carlos Bramão (1835-1874), Guilherme Cossoul (1828-1880), Angelo Frondoni (1812-1891), António Luís Miró (1815-1853), Francisco de Sá Noronha (1820-1881), Mathias Jacob Osternold (1811-1849) ou Santos Pinto (1815-1860) constituem alguns dos nomes de um vasto conjunto de compositores que trabalharam para os teatros, sendo Joaquim Casimiro Júnior apenas mais um entre tantos que encontraram na música teatral um nicho de mercado para onde canalizar a sua produção. Todos o faziam em função das solicitações das empresas teatrais, das condições de execução disponíveis nos teatros, e das expectativas do público. O facto é que neste domínio não faltava trabalho e Casimiro foi, nesse aspecto, um caso paradigmático. Em vinte e um anos de carreira nos teatros (1841-1862) compôs por ano, em média, música de cena para mais de nove peças, um volume de produção que o destaca entre os seus pares. Na autobiografia, redigida em 1860, Casimiro contabilizava duzentas e nove partituras; actualmente, entre as autógrafas disponíveis, as nomeadas por Ernesto Vieira e as referidas na imprensa, soma-se um total de cento e trinta e oito títulos de composições musico-teatrais identificados, em que todos os géneros dramáticos, sem excepção, foram abordados (ver Quadro).

Quadro

Musica teatral de Joaquim Casimiro Júnior¹⁰

Peça	Autor / Imitador	Género	Ano e local de estreia
<i>O aguaceiro</i>		Comédia	1850, TG
<i>A ama de Leite</i>			
<i>O amigo desgraçado</i>			
<i>Amor ao daguerreotipo</i>			
<i>Amor às cegas</i>	Júlio César Machado	Comédia em 1 acto	1854, TG
<i>Amor jovem num peito velho</i>		Comédia em 1 acto	1859, TDMII
<i>Amor virgem numa pecadora</i>	Bulhão Pato (imit.)	Comédia em 1 acto	1858, TDMII
<i>Os aspirantes da marinha</i>		Comédia em 2 actos, ornada de música	1855, TRC
<i>A assinatura em branco</i>		Comédia em 1 acto em música	1850, TDF
<i>O astrólogo</i>	João de Andrade Corvo	Drama em 5 actos	1853, TDMII
<i>A batalha de Montereau</i>	Mendes Leal (imit.)	Ópera cómica	1850, TDF
<i>O boa língua</i>	D. José de Almada e Lencastre		1859, TDMII
<i>O bombardeamento de Odessa</i>	Mendes Leal	Vaudeville original em 3 actos	1854, TG
<i>A cabeleira do meu tio</i>			1852, TG

¹⁰ O quadro foi elaborado com o recurso às seguintes fontes: o *Dicionário Biográfico* de Ernesto Vieira, o *Dicionário do Teatro Português* de Sousa Bastos, a *História do Teatro Nacional D. Maria II*, de Matos Sequeira; os manuscritos de música constantes na Biblioteca Arquivo do TNDMII e na Biblioteca Nacional de Portugal; a informação constante nas peças publicadas e os anúncios e artigos da imprensa periódica. Nalguns casos, a atribuição de local e/ou data de estreia não é absolutamente rigoroso, sobretudo quando a única fonte é a imprensa e não refere Casimiro na notícia (já que poderão ter existido outras encenações e versões musicais do mesmo texto). A mesma incerteza, pela colisão de fontes, aplica-se especificamente a três peças: *Uma lição*, *História de um pataco*, *Por causa de um par de botas* e *O cabo da caçarola*. De *Uma lição*, está referida a apresentação no TG em 1849 pela imprensa (*JD*, nº 18, 1849, p. 285), apesar de haver uma cópia manuscrita da música de Casimiro na Biblioteca Arquivo do TNDMII (ver p. 478). No entanto, a peça não é referida no Matos Sequeira. Da comédia *História de um pataco*, Ernesto Vieira afirma que a produção musicada por Joaquim Casimiro estreou no TG em 1858 (Vieira, 1900: II, 256). Não foram, no entanto, encontradas notícias da imprensa sobre essa suposta produção do Ginásio. Inversamente, a estreia da peça no mesmo ano no TDMII está documentada (Sequeira, 1955: II, 768), ainda que a Biblioteca Arquivo do TNDMII não possua nenhum exemplar da música. *Por causa de um par de botas* tem na edição a informação da apresentação em três teatros (TDF, TV e TRC) não sendo possível saber em qual estreou com a colaboração musical de Joaquim Casimiro. Finalmente, sobre *O cabo da caçarola*, de que não foi detectado nenhum exemplar do texto, há duas autorias atribuídas: Vieira atribui a peça a José Carlos dos Santos (Vieira: 1900: I, 254), enquanto Sousa Bastos a atribui a Joaquim Augusto de Oliveira (Bastos, 1908: 244).

Peça	Autor / Imitador	Género	Ano e local de estreia
<i>O cabo da caçarola</i>	Joaquim Augusto de Oliveira? / José Carlos dos Santos	Comédia fantástica em 3 actos	1857, TG
<i>A casa da guarda</i>	Luís de Araújo Júnior	Entalção em 1 acto ornada de <i>couplets</i>	1857, TRC
<i>O cego...vê</i>		Comédia em 1 acto	1861, TDMII
<i>Os cegos fingidos</i>		Farsa	1841, TS
<i>O cerco de Tetuão</i>		Comédia	
<i>O club dos maridos</i>			
<i>Uma comédia à janela</i>		Comédia	1859, TDMII
<i>Uma comédia por causa dos romances</i>			1859, TDMII
<i>A confusão</i>			
<i>A coroa de Carlos Magno</i>	Joaquim Augusto de Oliveira (trad.)	Peça mágica de grande espectáculo em 4 actos, 1 prólogo e 21 quadros	1859, TV
<i>A coroa de louro</i>	Joaquim Augusto de Oliveira (trad.)	Comédia em 2 actos	1858, TV
<i>O demónio familiar</i>	José de Alencar	Comédia em 4 actos	1860, TDMII
<i>O desafio satisfeito</i>			
<i>Os desejos</i>		Comédia	1855
<i>Um doido com juízo</i>			
<i>Os dois afilhados</i>			
<i>Os dois formigas</i>			
<i>Os dois gaviões</i>		Comédia	1855, TDMII
<i>Duas primas</i>			
<i>É perigoso ser rico</i>	César de Lacerda (imit.)	Comédia em 1 acto	1862, TDMII
<i>Egas Moniz</i>	José da Silva Mendes Leal Júnior	Drama em 5 actos	1862, TDMII
<i>O embaixador</i>		Comédia em 1 acto	1847, TG
<i>O ensaio da Norma</i>	Joaquim Casimiro Júnior	Farsa lírica	1849, TG
<i>Entre Scila e Caribdes</i>		Comédia	1858, TDMII
<i>A família dos primos</i>		Comédia	
<i>A fé e a dúvida</i>			1854, TDMII
<i>A filha do ar</i>	Joaquim Augusto de Oliveira (trad.)	Comédia fantástica / Mágica em 3 actos	1856, TG
<i>O filho do vaqueiro (O casamento do filho do vaqueiro?)</i>	Raymundo de Queiroz Sarmento	Comédia	
<i>Fossilismo e progresso</i>	Manuel Roussado	Revista em 3 actos e 6 quadros	1856, TG
<i>As fraquezas humanas</i>			1854, TG
<i>O granadeiro prussiano</i>			1849, TG
<i>Graziella</i>	Joaquim Maria de Andrade Ferreira (imit.)	Drama em 1 acto	1858, TDMII
<i>O grumete</i>	Francisco J. da Costa Braga (trad.),	Comédia-drama em 2 actos	1854, TRC
<i>História de um pataco</i>	Luís de Vasconcelos (trad.)	Comédia	1858, TG ou 1858, TMII
<i>O homem das botas</i>	Brás Martins	Comédia	1852, TG
<i>Um homem singular</i>			

Peça	Autor / Imitador	Género	Ano e local de estreia
<i>Isidora a vaqueira</i>		Comédia	
<i>Isidoro o vaqueiro</i>	Joaquim Augusto de Oliveira	Comédia em 1 acto	1862, TG
<i>Um janota em sua casa</i>			
<i>A jovem guarda</i>		Comédia militar em 2 actos	1856, TG
<i>O juiz eleito</i>	Luís A. de Araújo	Cenas de costumes, original em 1 acto, ornado de <i>couplets</i>	1854, TG
<i>O legado</i>		Comédia	
<i>O legado do general</i>		Comédia em 3 actos	1859, TDMII
<i>Uma lição</i>		Comédia em 1 acto	1849, TG ou TDMII?
<i>Lisboa à noite</i>	(imit.)		1853, TDMII
<i>A lotaria do diabo</i>	Joaquim Augusto de Oliveira e Francisco Palha	Comédia mágica em 3 actos e 19 quadros, acomodada à cena portuguesa	1858, TV
<i>Madalena</i>	José Joaquim da Silva e Pedro Augusto de Carvalho (trad.)	Drama em 5 actos	1844, TRC
<i>Margarida e Augusto</i>			
<i>Um marido como há muitos</i>			
<i>O marido zeloso</i>		Comédia	1859, TDMII
<i>Um marquês feito à pressa</i>	Francisco J. da Costa Braga (imit.)	Comédia em 1 acto	1859, TV
<i>A marquesa de Tulipano</i>			1855, TDMII
<i>O médico da nova escola</i>		Comédia em 2 actos	1842, TS
<i>A mentira</i>		Comédia em 2 actos	1855, TG
<i>Miguel o torneiro</i>	José Romano (imit.)	Comédia em 1 acto	1853, TG
<i>Minha mulher está a banhos</i>			1859, TDMII
<i>O misantropo</i>	Paulo Midosi Júnior (imit)	Farsa em 1 acto	1852, TG
<i>A mulher de três maridos</i>		Comédia	1855, TDMII
<i>O mundo às avessas Ou O reinado das mulheres</i>		Comédia em 2 actos	1858, TV
<i>O namorado da patroa</i>		Comédia	1859, TDMII
<i>Namoro à (da) janela</i>	Mendes Leal (imit.)	Farsa	1856, TDMII
<i>Não tenham lá padrinhos</i>		Comédia	1859, TDMII
<i>O naturalista</i>			
<i>O naufrágio da fragata Medusa</i>	Joaquim Augusto de Oliveira (trad.) / José Romano (Vieira)	Drama de grande espectáculo em 5 actos / Drama em 3 actos (Vieira)	1845, TS
<i>Nem turco nem russo</i>	Joaquim da Costa Cascais	Comédia em verso em 2 actos	1854, TDMII
<i>Uma noite em Flor de Rosa</i>	Eduardo Garrido (imit.)	Comédia em 1 acto	1861, TDMII
<i>Uma noite nas Caldas</i>		Comédia	1859, TDMII
<i>O que tem de ser</i>		Comédia	1853, TG

Peça	Autor / Imitador	Género	Ano e local de estreia
<i>Ópio e champanhe</i>	Joaquim Augusto de Oliveira (imit.)	Comédia em 1 acto ornada de <i>couplets</i> / Opereta	1854, TRC
<i>O pai de família</i>		Comédia	1859, TDMII
<i>O pai e o noivo</i>		Comédia em 1 acto ornada de música	TG
<i>O pajem da duquesa</i>		Comédia	1862, TDMII
<i>Um par de luvas</i>	José Maria da Silva Leal	Farsa lírica em 1 acto	1845, TDMII
<i>Paraíso, Terra, Inferno</i>	Júlio César Machado	Peça em 3 actos	1854, TG
<i>O peão fidalgo</i>	Manuel de Sousa (trad.)	Comédia em 5 actos	1842, TS
<i>Pecados velhos</i>		Farsa em 1 acto	1842, TS
<i>A pedra das carapuças</i>	Joaquim da Costa Cascais	Drama de costumes em 4 actos	1858, TDMII
<i>O pintassilgo</i>		Comédia	
<i>O pomo da discórdia</i>	A. Rodrigues Lopes	Comédia	1860, TDMII
<i>Por bem fazer mal haver</i>		Comédia	1853, TDMII
<i>Por causa de um algarismo</i>	Luís de Araújo Júnior	Comédia em 1 acto, ornada de <i>couplets</i>	1854, TG
<i>Por causa de um par de botas</i>	Raimundo de Queirós Sarmiento	Comédia em 1 acto	TDF / TV / TRC ?
<i>Precisa-se de um criado de servir</i>	Joaquim Afonso de Lima (imit.)	Comédia em 1 acto, ornada de <i>couplets</i>	1862
<i>Precisa-se de uma senhora para viajar</i>	Isidoro Sabino Ferreira (trad.)	Comédia em 1 acto	1859, TV
<i>Primeiro nós, depois vós</i>			
<i>O priminho</i>	J. da S. Lima (imit.),	Comédia em 2 actos	TG
<i>À procura de um paletot</i>		Comédia	1855, TDMII
<i>As profecias do Bandarra</i>	Almeida Garrett	Comédia	1858, TDMII
<i>Um protesto de viúva</i>			
<i>Provas públicas</i>	Pedro Carlos de Alcântara Chaves	Cena cómica original	1860, TG
<i>O provérbio</i>		Comédia	
<i>A pupila</i>			
<i>Um quadro da vida</i>	Ernesto Biester	Drama em 5 actos	1854, TDMII
<i>Quando nós éramos rapazes</i>	Júlio César Machado (imit.)	Comédia em 3 actos	1857, TG
<i>Um quarto alugado para dois</i>	(imit.)	Comédia	1856, TRC
<i>Quem apanha um milhão</i>		Comédia	1857, TDMII
<i>O que tem de ser</i>		Comédia em 3 actos	1853, TG
<i>Rapaziadas</i>		Comédia em 1 acto	1858, TDMII
<i>Receita para curar saudades</i>	Mendes Leal Júnior	Comédia em 1 acto	1861, TDMII
<i>Rei e duque</i>			1859, TDMII
<i>Os retratos</i>		Comédia	1859
<i>Revista de 1858</i>	Joaquim Augusto de Oliveira	Em 2 actos, 1 prólogo e 10 quadros	1859, TV
<i>Revista do século XIX</i>			TG

Peça	Autor / Imitador	Género	Ano e local de estreia
<i>Roberto do Diabo</i>	César Perini de Lucca (imit.)	Mistério em 5 actos, ornado de coros e bailados	1842, TS
<i>A romã encantada</i>	Carlos Augusto da Silva Pessoa	Comédia mágica	1855, TRC
<i>Sansão ou A destruição dos filisteus</i>	José Romano	Drama bíblico em 3 actos	1855, TRC
<i>Safo</i>			
<i>Saramanga</i>			
<i>O Sargedas em Santarém</i>	Duarte de Sá (imit)	Farsa num acto, com música	1850, TDF
<i>O senhor Procópio</i>			1859, TDMII
<i>Sete pecados mortais</i>		Comédia	1855, TDMII
<i>Os solitários</i>		Comédia	1862, TDMII
<i>Um sonho em noite de inverno</i>		Comédia	1859, TDMII
<i>Tinha de ser</i>			1860, TDMII
<i>A torre suspensa</i>	Carlos Augusto da Silva Pessoa	Comédia mágica/Comédia fantástica em 3 actos	1856, TRC
<i>Trabalhos em vão</i>	Duarte de Sá (imit)	Farsa lírica em 1 acto	1850, TDF
<i>A trança da minha mulher</i>		Comédia	1857, TDMII
<i>Três inimigos de alma</i>	Carlos Augusto da Silva Pessoa (trad.)	Comédia em 5 actos	1862, TG
<i>Três mentecaptos</i>		Comédia	1857, TRC
<i>As três vizinhas</i>		Comédia	1860, TDMII
<i>Última descoberta de um químico</i>	Joaquim Maria de Andrade Ferreira (imit.)	Comédia em 1 acto	1858, TDMII
<i>A vida de uma actriz</i>		Drama em 5 actos / Comédia	1853, TDMII
<i>A viúva de quinze anos</i>		Comédia	1854, TG
<i>O viveiro de Frei Anselmo</i>	Joaquim Annaia (trad.)	Comédia em 1 acto	1859, TV

Para além da música de cena, Joaquim Casimiro compôs e dirigiu uma ópera cómica (*A batalha de Montereau*, TDF, 1850)¹¹, integrou como instrumentista orquestras dos teatros de Lisboa¹², foi o libretista de uma farsa lírica sua (*O ensaio da*

¹¹ Como ficou claro na lista de obras de música teatral acima exposta, ao contrário do que afirmam Nery e Castro de que “o repertório da ópera cómica viria a ser dominado pela figura de Joaquim Casimiro Júnior” (Nery e Castro: 145), o compositor só escreveu uma obra no género. Todos os restantes títulos distribuem-se entre os genéricos mágica, comédia, revista e drama.

¹² Num artigo da *Revolução de Setembro* citado por Sampaio Ribeiro, lê-se: “Os proventos do mestrado de capela da Sé não bastariam para os gastos correntes, pelo que se via forçado a tocar nas orquestras dos teatros de declamação, a fim de saldar as contas de uma administração caprichosa e desleixada. E não se pejava de tocar fosse que instrumento fosse, incluindo timbales, então considerados no mais baixo grau da hierarquia dos instrumentistas (cit. In Ribeiro, 1962: 2). Com efeito, segundo Matos

Norma, TG, 1849) e o director musical de uma temporada de *opéras-comiques* em versão traduzida (TDF, 1850 e 1851). Também formou cantores e músicos em aulas particulares, foi director do periódico musical *Semanário Harmónico* e exerceu diversos cargos na Irmandade de Santa Cecília, no Montepio Filarmónico, na Associação Música 24 de Junho (antiga associação S. João, que funcionara secretamente, sob a forma de loja maçónica) e na Academia Melpomenense (mais tarde Academia Real dos Professores de Música) de que fora maestro¹³ e um dos membros fundadores. (Vieira, 1900: I, 242-270).

3. A repercussão da obra de Joaquim Casimiro na vida musical

A carreira compositiva de Joaquim Casimiro foi sobretudo consagrada à música de cena e traduziu-se num envolvimento intenso e diversificado na vida teatral, com uma repercussão de peso nos públicos de Lisboa. E é forçoso que se fale em públicos porque, do mesmo modo que o Teatro Nacional D. Maria II se dirigia sobretudo à aristocracia e alta burguesia, o Teatro da Rua dos Condes, o Salitre (mais tarde Variedades), o Ginásio e o D. Fernando, com uma oferta dinâmica de repertórios gerida ao sabor de empresas teatrais volúveis e dependentes do lucro, formavam e partilhavam entre si audiências diversas que, no seu todo, abarcavam praticamente todo o tecido social da capital. O Teatro do Ginásio, por exemplo, constituído por um elenco coeso onde dominava a figura do actor Taborda, e com um repertório assente em farsas e traduções de comédias e *vaudevilles* francesas, parecia aglutinar todas as classes de Lisboa. Em 1851, um jornalista referia-se-lhe como

Sequeira, Casimiro foi timbaleiro da orquestra do TDMII (Sequeira, 1955: I, 111). Uma relação de instrumentistas da orquestra do mesmo teatro também o identifica como fagotista. (ver Cap. IV, p. 287)

¹³ Acta do Conselho da Associação Música 24 de Junho de 10.11.1849, [manuscrito] acessível no MpF, Livro de Actas do Conselho da Associação Musica 24 de Junho.

[...] o theatro da sympathia do publico, [...] aonde concorrem todas as pessoas de todas as classes e de todos os sexos; aonde o cidadão honrado e pacifico vai de noite distrahir-se das magoas que tivera durante o dia; aonde a *pretenciosa* matrona analisa, com um riso ironico, esta ou aquella passagem amorosa; aonde a casta donzella, n'uma scena mais repassada de sentimento, n'uma ou outra peripecia que vai anniquillar a sonhada felicidade de dous amantes, sente palpar-lhe o coração; aonde o janota, recostado sobre as costas de um banco, faz por conservar-se no estado de seriedade, esperando apenas um dicto semsaborico, a que elle chama espirituoso, para arrancar dos labios uma estúpida risada; aonde enfim, (como n'outro dia aconteceu) o rustico lavrador vai participar ao seu amigo, que a sua quinta levou-lhe 80 carradas de estrume, e que lhe tinha morrido um valente jumento em que montara! (ST, 1851, n.º 9 p. 35)

Se, alguns anos mais tarde, o mesmo teatro começa a ser maioritariamente objecto da preferência dos mesmos frequentadores do D. Maria e do S. Carlos, logo outros espaços irão aproveitar para atrair as classes mais baixas.

[...] o publicco d'aquelle theatro [do Ginasio] já não é o antigo publico da farça e do vaudeville, e que no excesso de predilecção d'estes generos admittira todo o absurdo da antiga farça. Por uma modificação de natureza de repertorio esse publico passou para a rua dos Condes e D. Fernando; e o Gymnasio, abaixo de D. Maria, conta actualmente por espectadores intelligencias habituadas a apreciar as verdadeiras bellezas dramaticas, e mui principalmente nos interregnos de S. Carlos e companhia franceza, em que os *habitués* concorrem, com selecção, a este theatro. Por consequencia a escolha do repertorio, e sobretudo a linguagem em que elle seja reproduzido, de accordo com as exigencias mais illustradas da platéa parece-nos que é satisfazer a uma necessidade em que ha tudo a lucrar e nada a perder. [...] (RE, 30.06.1856)

E efectivamente, na transição para a década de sessenta, é no Teatro da Rua dos Condes que se fixa claramente a pequena burguesia, respondendo com grande

sucesso de bilheteira a um repertório a ela ajustado, onde predominam, uma vez mais, as comédias:

O theatro da rua dos Condes [...] foi sempre abençoado pelo povo. É o theatro burguez por excellencia, e por isso é sempre o mais concorrido. O caso está em ter espectaculos para as classes que mais o frequentam. Alli a burgueza ostenta livremente as suas galas domingueiras sem estar exposta ás satiras das sacerdotisas da moda; o operario pouco entendido alli improvisa francamente, e no meio dos applausos dos seus confrades, discursos sobre a gramatica, a lyrica, a musica. O marinheiro sentimental alli vae deliciar-se com o objecto dos seus enlevos ao chegar da viagem, apagando assim as saudades da ausencia; alli finalmente estão todos á vontade como nós em nossa casa; conversa-se, ri-se, grita-se e – até se come e bebe. E tudo com decencia, e tudo com respeito aos tectos d’aquelle venerando coliseu. Tudo ali respira burguezismo desde os bancos da platea até ao lustre [...]. Theatro, espectaculo, actores, e mais artistas populares, exigem espectaculos populares. E onde ir buscal-os para satisfazer o paladar de um povo que, como bem diz o abbade de Vertot, tanto presa o maravilhoso, e que, como infelizmente nós sabemos, vae ainda tão pouco ás escholas? A resposta hade ser sempre vaga. Alta comedia não lh’a dêem, que não a entende. Dramas tetricos, por Deus! [...] Comedia immoral reprova-a elle [...]. Dêem-lhe então a comedia engraçada, mas de graça chã e natural; dêem-lhe a comedia com a fórma francesa, mas com estylo e typos nacionaes, que o povo ha-de rir e instruir-se. (CT, 1.09.1861)

Esta estratificação de públicos, se à primeira vista poderia estrangular a amplitude da recepção de um autor teatral, no caso de Casimiro traduziu-se, contrariamente, num impacto massivo e transversal. Casimiro esteve representado em todos os teatros, trabalhou para várias companhias em simultâneo e escreveu para todos os géneros, desde o simples *couplet* final de comédia até mágicas com quinze

números de música, conquistando uma visibilidade nos diversos públicos que provavelmente nenhum outro contemporâneo conseguiu igualar¹⁴.

As menções na imprensa ao compositor surgiam com alguma regularidade e permitem devolver-nos, ainda que fragmentariamente, provas concretas do impacto positivo que conquistou no público e na crítica. Sobre a farsa *O Sargedas em Santarém*¹⁵, apresentada no Teatro D. Fernando em 1850, “a musica das coplas [...] parece-nos, que original do Sr. Cazimiro, está escripta com a propriedade e gôsto do genero francez, o que muito e muito louvâmos; e, principalmente a primeira copla, depois do coro, é mui bonita” (*E*, 20.10.1850). A comédia em um acto *As fraquezas humanas*¹⁶, produzida no Teatro do Ginásio em 1854, “é ornada de engraçadas peças de musica, compostas pelo talentoso maestro sr. Casimiro Júnior” (*RE*, n.º 27, 05.1854, p. 214). Sobre a comédia original *O juiz eleito*¹⁷, estreada no mesmo ano, “a musica que adorna a peça, foi composta pelo sr. Cazimiro, e tem a graça, que de ordinario caracteriza as composições d’este habil professor” (*RE*, n.º 31, 08.1854, p. 246). Na revista *Fossilismo e progresso*¹⁸, apresentada no mesmo teatro dois anos mais tarde, “a escolha das peças de música, com que [...] é ornada, revela muito bom gosto da parte do sr. Casimiro” (*RE*, 16.01.1856).

A estes comentários somam-se os relatos de espectáculos esgotados como *O ensaio da Norma*¹⁹, a farsa lírica estreada no Ginásio em 1849, “cujo poema, poesia, e musica é tudo original do sr. Cazimiro Junior. Agradou muitissimo.” Durante três récitas “o theatro esteve completamente cheio; em ambas as noites mais de cem

¹⁴ Um dos aspectos que fica por abordar neste trabalho prende-se com a provável repercussão de obras musico-teatrais de Joaquim Casimiro no Brasil. A digressão ou estadia de actores e companhias portuguesas no Brasil era considerável. Integrada nesse movimento, que incluía também o repertório teatral, Ernesto Veira revela-nos que a partitura de Casimiro da peça *A coroa de Carlos Magno* (TV, 1859) foi vendida para o Brasil. É provável que mais títulos por si musicados tenham sido lá representados (Vieira, 1900: I, 256).

¹⁵ Nenhum exemplar desta peça da autoria de Duarte Sá foi encontrado. Também não foi encontrado nenhum exemplar da música.

¹⁶ Nenhum exemplar do texto ou da música foi encontrado.

¹⁷ ARAÚJO, Luís António de, *O juiz eleito*, scenas de costumes, original em um acto, ornado de *couplets*, representada pela primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico, em 26 de julho de 1854, [s. l.], [s. n.], [s. d.]. Não foi encontrado nenhum exemplar da música.

¹⁸ ROUSSADO, Manuel, *Fossilismo e Progresso*, revista em 3 actos e 6 quadros, Lisboa, Typ. Rua da Condessa, 1856. Nenhum exemplar da música foi encontrado.

¹⁹ Nenhum exemplar do texto ou da música foi encontrado.

peças deixaram de entrar por não haverem já bilhetes. O author foi chamado fóra, e victoriado com entusiasmo” (GT, 12.12.1849). Referindo-se à comédia mágica em dois actos *A romã encantada*²⁰, montada no Teatro da Rua dos Condes em 1855 com “musica [...] arranjada com o gosto que caracteriza o sr. Casimiro Junior”, a notícia revela que “continuam as enchentes [...]; tem mesmo havido occasiões de não se encontrar um logar vago nem nas platéas, nem nos camarotes” (RE, n.º 2, 01.1855, p. 14). Três meses mais tarde, também “grande foi a concorrência que attrahiram a este theatro as tres primeiras representações do drama biblico, original em tres actos e sete quadros [*Sansão ou a Destruição dos Filisteus*]²¹; A musica dos coros, composição do sr. Casimiro Júnior, é muito apropriada” (RE, 31.03.1855).

Em Outubro de 1850, depois de ter apresentado no Teatro D. Fernando com enorme sucesso e afluência de público mais uma farsa lírica por si musicada, *Trabalhos em vão*²², e dirigido a versão traduzida da *Barcarola* de Auber (08.1850), Casimiro já era reconhecido como um maestro de “raro talento, gosto, e vocação [...]. [...] um verdadeiro homem de génio, a que só falta[va] um nome acabado em *ini* para aspirar ás honras d’uma grande celebridade artistica” (RE, 1.08.1850). Dois meses mais tarde, “A *Barcarola* cedeu o logar á *Batalha de Montereau*”²³, e o publico [...] concorre ao theatro de D. Fernando com a mesma avidez. [...] Obter um triunfo logo em seguida á *Barcarola* é o maior elogio que se pode fazer ao sr. Casimiro. [...] Agradou a todos, e o sr. Casimiro Junior sendo chamado sobre a scena, recebeu uma ovação justa e bem merecida” (IP, 26.09.1850). A sua ópera cómica original, com libreto de Mendes Leal, fora um sucesso; Casimiro foi comparado ao poeta Bocage, numa conhecida notícia citada na biografia de Ernesto Vieira sobre o compositor:

²⁰ Nenhum exemplar do texto ou da música foi encontrado.

²¹ CASIMIRO, Joaquim, *Sansão*, drama sacro [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 36//1; não foi encontrado nenhum exemplar do texto de José Romano, cuja autoria é atribuída por Vieira (1900: I, 253).

²² SÁ, Duarte de, *Os trabalhos em vão*, farsa lyrica em um acto (imit.), representada pela primeira vez no theatro de D. Fernando, em 10 de fevereiro de 1850, Lisboa, Livraria de Viuva Marques e Filha, 1857. Nenhum exemplar da música foi encontrado.

²³ Nenhum exemplar do libreto ou da música foi encontrado.

O sr. Casimiro, cuja vocação artística é ainda maior que a excentricidade do seu caracter pessoal, offerece, como auctor e como homem, admiraveis pontos de contacto com o nosso immortal *Bocage*. A par da espontaneidade, que distinguia o *numeroso Elmano*, reúne o illustre artista a independencia, quasi *farouche*, do grande poeta. Prossiga o sr. Casimiro na sua brilhante carreira, e merecerá por certo o gloriosissimo titulo de *Bocage da musica*. E uma prophesia, cuja realisação de ninguém mais depende. Esperâmos não ser desmentidos. [...] É ocioso dizer que a *Batalha de Montereau* tem atrahido as attenções de todo o publico Lisbonense até hoje tudo lhe promette a mesma popularidade que obteve a *Barcarola*. As evoluções militares do bello-sexo tem sido, sobre tudo, vivamente applaudidas, e o sr. Casimiro frequentemente victoriado. Folgamos de ver estes lisonjeiros testemunhos da admiração e sympathia pública tão solenemente liberalisados a quem por tal forma sabe merecel-os. É uma prova de que os talentos nacionaes vão sendo apreciados, e que o nome de portuguez nem sempre ha de ser um diploma desfavoravel a quem vae tentar entre nós fortuna artistica ou litteraria. (RE, 1.10.1850)

Com os sucessos conquistados em 1849 e 1850, no Teatro do Ginásio e depois no Teatro D. Fernando, Casimiro viu crescer substancialmente as solicitações de música teatral. Paralelamente, continuou a prestar serviço à Igreja e a escrever música sacra – missas, responsórios, matinas e ofícios – para as mais variadas circunstâncias. Por volta de 1857 foi nomeado organista efectivo da Sé e, em 1860, foi promovido a mestre de capela. Entre as inúmeras obras religiosas incluem-se uns *Responsórios a Quatro Vozes, Coro e Orquestra para Quinta e Sexta-feira Santos*, compostos e dirigidos pelo compositor na qualidade de membro fundador e director da orquestra da Academia Melpomonense, e que preencheram a festividade da Semana Santa na igreja de S. Nicolau, em 1851. Na execução, a grande orquestra, tomaram parte os profissionais e amadores da associação e um coro numeroso onde se incluíam várias personalidades da sociedade lisboeta. Na lista dos cantores solistas publicada no jornal *A Semana* (n.º 15, 04.1851, p. 180), consta um “D. F***” que Ernesto Vieira interpretou como sendo o próprio rei D. Fernando (Vieira, 1900: I, 252).

Algumas das peças sacras passaram a fazer parte do repertório de várias igrejas, em Lisboa e noutras localidades do país, repercutiram-se no Brasil, e entraram no ciclo anual das festas religiosas, perdurando por várias décadas após a morte do compositor, em 1862. Segundo Ernesto Vieira, um *Te Deum* de 1830, aumentado e completado por Carlos Araújo, fora executado na festa do centenário da Índia, em 1898 (Vieira, 1900: I, 244); os *Responsórios a Três Vozes e Pequena Orquestra para Quinta e Sexta-feira Santos* continuavam, em 1900, a ser cantados “em todas as igrejas de Lisboa e em muitas provincias do Brasil”; a *Missa de Arruda* “desde que apareceu [...] não deixou de se cantar frequentemente nas principaes festas de Lisboa”, bem como um *Credo* “pequeno e facil que se canta geralmente nas egrejas [...] em quinta feira santa” (Vieira, 1900: I, 260). Também a partitura dos *Responsórios para Quarta-feira Santa*, considerada pelo biógrafo “uma das mais notáveis obras produzidas pela arte portuguesa” permanecia, desde a primeira audição em 1857, em execução no dia próprio, reunindo sempre na catedral “grande multidão de povo, e entre eles muitos entusiastas que ali vao constantemente como em romaria piedosa”. “ [...] e naturalmente continuará a cantar-se ainda por muitos anos”, asseverava o biógrafo (Vieira, 1900: I, 251).

Porém, contra as previsões de Vieira, alguns anos mais tarde novas directivas no seio da Igreja Católica terão perturbado a continuação da difusão das obras de Casimiro. A encíclica *Motu Proprio* do Papa Pio X promulgava, em 1903, uma norma geral a proibir a presença de música de carácter teatral nos serviços religiosos²⁴. Contra essa directiva, um pároco assinante da *Arte Musical* (que não se fez identificar) apelava no periódico para a manutenção dos ofícios de Casimiro nas igrejas, sob risco de, com as novas imposições, “a maior parte das pessoas [...] só com sacrificio verdadeiramente evangélico poder[em] tolerar uma longa cerimonia, como a dos ofícios da Semana Santa, esmagados pelo enormíssimo pesadelo do Cantochão”:

Não será possivel fazer vêr [...] que é uma *pena* [...] deitar para o lado, votar a um como que lamentavel crime de lesa arte, essas bellas partituras dos officios

²⁴ Com os critérios definidos na encíclica, passavam igualmente a ser excluídas das igrejas as missas de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Berlioz, Liszt e Verdi (Grout, 2001: 588).

de Casimiro, principalmente os de 4ª feira Santa? [...] É ver como as igrejas se fecham, como o culto religioso soffre nos nossos templos, alguns, senão a maior parte, fechados. A musica faz parte dos nossos habitos. [...] Ha abusos? Perfeitamente d'accordo: que haja uma comissão, alguém enfim, que zele a musica religiosa; mas não assim, banindo-a por completo!! [...] É como que pôr um dique á imaginação, ao genio artistico, cortar os vôos da inspiração! [...] quando se cinge [a música] aos preceitos do que agora se pretende pôr em voga nao passa de uma trivialissima vulgaridade. Os [...] responsorios cantados o anno passado [1905?] na nossa Sé, não moveram nem commoveram; passaram como todas as coisas em que não ha o cunho da individualidade. [...] Os nossos musicos parece que não teem coragem para fazer valer os nossos creditos musicaes, ou receiam não sei o quê. Mas em arte tambem ha convicções, tambem deve haver *amor patriotico*. Creio que os officios de Casimiro fariam honra a qualquer author estrangeiro. (AM, 31.03.1906, n.º 147, p.65-6)

Apesar do aparente silenciamento a que a música sacra de Casimiro passou a ser submetida, ainda em 1912, assinalando os cinquenta anos da sua morte, o *Eco Musical*²⁵ terminava um artigo de duas páginas sobre a personalidade do compositor com uma constatação reveladora do reconhecimento que, à data, ainda lhe era devido no país:

Para quem não conhecia o homem, mais nada é preciso acrescentar. O artista, é desnecessário descrever, porque ninguém ha, profissional ou amador, nas grandes cidades ou nas minúsculas aldeias, que mais ou menos não ouvisse pronunciar o seu glorioso nome. (EM, 23.08.1912)

²⁵ Convém assinalar que Ernesto Vieira, o principal biógrafo – e assumido admirador – de Joaquim Casimiro, ainda não era, nesta data, o director e editor da revista *Eco Musical*. Era Gustavo de Lacerda quem detinha esse cargo.

4. Críticos e defensores

Casimiro testemunhou a enorme repercussão de muitas das suas partituras de teatro e de igreja na vida musical lisboeta, e gerou em seu torno – sobretudo, após a morte – uma comunidade de cultores e admiradores que projectaram sobre a sua personalidade a imagem romântica de um génio e dum excêntrico. A *Crónica dos Teatros* anunciava o desaparecimento do compositor nestes termos:

Falleceu ha poucos dias o sr. Joaquim Casimiro Junior, distincto maestro, e o mais fecundo compositor de musica sacra e profana que possuamos. Casimiro Junior não contava ainda sessenta anos de idade. Era dotado de tão notável inspiração que em qualquer logar ou occasião fazia composições de muito merecimento, e tocava de improviso varios trechos quando para isso era instado. Os repertorios de todos os theatros abundam em composições suas, couplets, arias córos, xacaras e operas comicas. O seu corpo foi supultado no Alto de S.João. Os mais notaveis artistas musicos e dramaticos acompanharam-no á ultima morada. No cemiterio cantaram-lhe os artistas um *Libera me.*” (CT, 1.01.1863, p. 4)

A Revolução de Setembro, ao noticiar o seu enterro, dizia:

Deixa numerosíssimas composições sacras e profanas, e todas revelam bom gosto e facilidade e um estro fecundíssimo, Casimiro Júnior compunha música em qualquer parte: a cavalo, embarcado, passeando, e sempre com felicidade. [...] Na vida tinha as excentricidades e devaneios que são peculiares aos homens de talento superior. Contam-se dele anedotas divertidíssimas. [...] Que a estima e o respeito pela sua memória e o apreço pela sua obra perduraram muito para aquém da sua morte, posso testemunhá-lo, porque cirandei por ambientes que deles estavam impregnados e lidei com pessoas que o conheceram e nutriam verdadeiro culto por ela. (cit. in Ribeiro, 1962: 35)

José Maria de Andrade Ferreira apelidava-o “do Verdi português”:

É impossível deixar de concluir esta revista, sem ter de avivar lembranças dolorosas. A morte do nosso primeiro compositor musical, Joaquim Casimiro Junior, do Verdi portuguez, é uma perda de que com diffculdade se poderá indemnisar a classe que elle tanto enobreceu com os esforços prodigiosos do seu talento (Ferreira, 1863: 644)

Em 1867, a propósito da reposição da comédia *Ópio e champanhe* no Teatro das Variedades, o já citado artigo da *Crónica dos Teatros* recordava Casimiro como “um d’esses genios raros, rarissimos, que deveriam ser eternos como os monumentos que criam...” (CT, 19.01.1867). José Romano, amigo pessoal de Casimiro, nos números 8, 9 e 10 do *Eco Musical* de 1873 fazia o seguinte retrato do compositor:

No seu tempo era moda os rapazes serem doidos, e elle foi-o: - doido e sublime! [...] As musicas, as mulheres e as flores constituiam a trindade da sua idolatria. [...] nós nunca o vimos triste. Encontramos sempre n’elle um sorriso e uma desenvoltura quasi permanente. Raras vezes o vimos serio, e ainda mais raras zangado. Dotado de uma actividade pasmosa, de corpo e de espirito, passava por inconsciente e leviano, e para muitos por...doido! A sua inconsciencia, a sua doidice, porém era a vivacidade do seu genio, a ebulição d’aquelle estro que o não deixava socegar. [...] Para elle não havia dia nem noite: n’aquelle cerebro, illuminado pelo fogo da inspiração, irradiava sempre luz. [...] Nas suas composições, no seu vestuario e no seu viver, tudo era volubildade e capricho; nada o incomodava. [...] Muitas vezes, mesmo jantando ia compondo. Andava sempre munido de papel pautado [...], com a lista do jantar pedia também um tinteiro, e á medida que ia comendo ora uma colher de sopa, ora um damasco, ora um bocado de *beef*, logo uma garfada de chispe com ervas, apoz dois ou três abrunhos, agora algumas folhas de salada, em seguida uma perninha de coelho guizado, ou cabidella, uma pêra, depois outra vez *beef*, e assim seguidamente, cantarollando por entre dentes, e collocando os dedos sobre a meza como os collocaria sobre um teclado ia compondo já um coro para um

drama, já um *couplet* para uma comedia, já um responsorio, ou uma jaculatoria. Por aqui se vê que aquelle espirito nunca repousava. Posto que quanto aqui levamos dito pareça exagero, creia-se que é purissima verdade: apellamos para o testemunho de muitas pessoas que ainda ahi estão vivas, e que trataram intimamente com o artista. Com especialidade o seu muito particular amigo, o sr. José Maria Christiano, os srs. João Angelo Cotilnelli, Alexandre José Ferreira, Antonio José Croner, Carlos Augusto Campos, Domingos José Benavente, José Maria Alcobia e muitos outros, artistas e não artistas [...]. Seria o nosso Bellini, se se tivesse dedicado ao theatro lyrico, porque o compositor portuguez, bem como o immortal autor da *Norma* e da *Somnambula*, não buscava os efeitos labyrintos no enredado do contraponto, nas complicações do instrumental, tirava-os todos da alma. Seria o nosso Auber, dedicando-se á opera comica, pela ligeireza dos seus *motivos*, pela graça da sua instrumentação. É n'esta parte que Joaquim Casimiro ainda não teve competidor entre nós. Ninguem melhor do que elle se serve dos instrumentos com mais elegancia, graça e propriedade. As suas musicas são conhecidas, apenas se ouvem os primeiros compassos, pelo cunho d'originalidade da instrumentação. Um arpejo, um *pizzicato*, uma nota solta, ás vezes, produz um effeito maravilhosos, e commovente. (José Romano in *EM*, n.º 8, 23.07, 1873, p.5-6; n.º 9, 1.08.1873, p. 4-5 e n.º 10 8.08.1873, p. 3-4)²⁶

Também Sousa Bastos, no livro *Recordações de teatro*, apresentava Casimiro, na música de cena, como “o compositor exclusivo do seu tempo” e descrevia-o como um artista de uma “fecundidade e espontaneidade [...] pasmosas”:

²⁶ No mesmo artigo, José Romano fazia de Casimiro uma detalhada descrição física: “Era pouco mais de meão de estatura; ossudo mas não fornecido de carnes, robusto sem ser musculoso. Tez alva e rosada, fronte desassombrada e espaçosa; olhos azuis muito rasgados; nariz ligeiramente arrebicado, como o de Socrates; boca um pouco grande, labios grossos e humidos, sendo o inferior bastante descaído o que lhe dava á phisionomia um ar de bonomia e, porventura, d'indulencia; as faces cavadas e cortadas por sulcos perpendiculares, mais contribuiam para essa expressão. Casimiro não usava barba. O modo de trajar de Joaquim Casimiro estava em perfeita relação com o seu viver. As cores claras eram as suas predilectas. O seu fato habitual consistia numa calça de cotim ou casimira côr de grão; sobrecasaca azul ou verde, colete d'acolchoadinho riscado de branco e de côr de canella; gravata de lã azul com raminhos de bordados, que, dando-lhe volta no pescoço ia esconder as pontas nos cozes das calças; botas grossas e com saltos muito rasteiros; chapéu alto de seda preta; bengala muito alta e muito grossa de canna da Índia, com uma enorme ponteira de ferro, o que lhe dava uns certos ares de official de diligencias ou pimpão de arraial.”

No teatro davam-lhe um acto com oito ou dez números de música para escrever, e ele mandava avisar para ensaio no dia seguinte, pois nessa mesma noite tudo escrevia! [...] Duma vez, convidado para dirigir a festa de Nossa Senhora da Salvação da Arruda, que se fazia com grande esplendor a 15 de Agosto, aceitou e, na véspera, embarcou com os colegas numa das faluas em que nesse tempo se fazia a viagem ria acima até Alhandra. Depois de partirem dera pela falta da música. Para voltarem atrás, não chegariam a tempo. Casimiro removeu de pronto a dificuldade; pediu papel, pautou-o a lápis como se fosse de música; sentou-se no fundo do barco, fez do banco mesa e ali mesmo, em poucas horas, compôs a magnífica Missa de Arruda, que é dos seus melhores trabalhos. (Bastos, 1947: 308-309)

Ainda Andrade Ferreira, em 1868, numa crítica à ópera *O Arco de Sant'Anna*, apresentada no Teatro São Carlos, sublinhava o “incontestável talento musical” de Francisco de Sá de Noronha dizendo:

Se eu tivesse de o classificar na galeria das nossas vocações musicas contemporaneas, collocar-o-hia entre Casimiro e Miró, pois d'este possui a inspiração facil e essencialmente melodica, e do outro a intuição instrumental, que tão habilmente apropria ás exigencias da composição lyrica. (Ferreira, 1871: 268).

O reconhecimento póstumo de Joaquim Casimiro teve também a sua expressão institucional. A partir de 1875, após a reconstrução dos Paços do Conselho – na sequência do incêndio que, em 1863, destruíra totalmente o edifício –, o compositor passou a figurar no tecto da antiga Sala da Presidência, actual Gabinete do Presidente, num medalhão emoldurado com o seu retrato em perfil, seguido dos medalhões de Marcos Portugal e outros seis artistas: os pintores Domingos Sequeira, Vieira Lusitano e Francisco Metrass; os architectos Afonso Domingues e Boitaca; e o escultor Machado de Castro (Salvado, 1982: 37-38). Constituiu a maior distinção institucional

feita a Joaquim Casimiro pela cidade de Lisboa, ombreando com um conjunto de importantes figuras seleccionadas pela sua relevância nacional.²⁷

Joaquim Casimiro não foi, no entanto, um nome intocado por polémicas e críticas, bem pelo contrário. Logo em 1870, na curta rubrica que lhe dedicou no dicionário *Os Músicos Portugueses*, Joaquim de Vasconcelos desferiu uma crítica implacável. “Os contemporaneos denominavam-no o Donizetti portuguez” mas, para Vasconcelos, “Casimiro nunca foi artista”. O texto era arrasador e em traços largos acusava Casimiro de se ter vendido à plebe, com a composição de missas e motetes num “detestavel” “estyllo dramatico-sacro” (Vasconcelos, 1870: I, 42-43). Anos mais tarde, num suplemento à *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis, Vasconcelos omitiu ostensivamente Joaquim Casimiro²⁸, mas ao versar sobre um outro músico, o Visconde de Arneiro, voltou a invocar o compositor em termos pejorativos. A dada altura, referindo-se a um *Te Deum* de Arneiro, de 1871, afirmava:

[...] je n'exagererai pas en disant que depuis Bontempo on n'a rien produit en Portugal d'aussi important que ce *Te Deum*. Après la mort de ce maître illustre, les musiciens portugais semblaient n'avoir d'autre préoccupation que de rabaisser de plus en plus la musique d'église; déjà, de son vivant, Casimiro et ses imitateurs avaient donné le coup de grâce à cet art admirable, et les canevas sur des thèmes d'opéras italiens, les *solis* aux variations de petite flûte, les duos, trios, etc., construits sur de thèmes de contredanse, faisaient les délices des amateurs de Lisbonne. Chaque jour voyait naître de nouveaux imitateurs de Casimiro, qui se moquaient à qui mieux de Bontempo et de son style sévère. Après la mort de Casimiro lui même on se tut, l'épuisement devint complet, manifeste; c'est ainsi qu'en Portugal on a presque oublié jusqu'à l'existence de la musique religieuse, tant nationale qu'étrangère. (Vasconcelos, 1881: 23)

²⁷ Actualmente, existem também, em Lisboa (freguesia dos Prazeres), uma rua com o nome Joaquim Casimiro Júnior e em Queluz (freguesia de Queluz), a Praceta Joaquim Casimiro Júnior.

²⁸ Santos Pinto, o outro compositor contemporâneo de Casimiro e que, com ele, dominou a musica teatral em Lisboa, também foi omitido por Vasconcelos no referido suplemento.

Aos olhos de Vasconcelos e de todo um conjunto de artistas e intelectuais progressistas que se seguiriam, as composições de Casimiro e “seus imitadores” constituíam o corolário de um processo crescente de italianização da música portuguesa, manifestado de forma particularmente negativa na dessacralização da música sacra, através da contaminação pelo modelo operático.

Para compreender a posição crítica de Vasconcelos, convém inseri-la no contexto histórico e ideológico da época. Num artigo dedicado à historiografia musical, o musicólogo Paulo Ferreira de Castro considera que “a musicologia portuguesa [...] surge historicamente, em pleno século XIX, como resultado da tomada de consciência por parte de artistas e intelectuais de um estado de *decadência* da arte musical, acompanhada do projecto idealista da *restauração* de um património ‘antigo’ esquecido, subestimado ou ignorado.” Debruçando-se precisamente sobre a literatura musicológica produzida logo a partir dos anos setenta do século dezanove, Ferreira de Castro constata que, “na sua maior parte, esta literatura faz coincidir, aliás, o conceito de decadência com o de *italianismo*, implicando com essa sobreposição a ideia persistente de que a suposta involução da actividade musical oitocentista em Portugal se devera, antes de mais, à ‘desnacionalização’ da cultura musical por via, fundamentalmente, da importação da ópera italiana e do longo cortejo dos seus nefastos efeitos” (Castro, 1992: 172).

Porém, o fenómeno de rejeição póstuma à obra de Casimiro transcendia o primado restauracionista, até porque era reconhecido que o estilo operático da sua música sacra projectara, localmente, uma tendência à escala europeia que se manifestava já desde a segunda metade do século XVIII (Brito e Cymbron, 1992: 142). Vasconcelos, por seu turno, era de formação alemã e enquadrava-se numa nova geração de músicos, artistas e intelectuais que iriam receber Wagner como um triunfo (a primeira audição no Teatro São Carlos foi em 1883) e retomavam, com novo fulgor e à distância de algumas décadas, o projecto iniciado por Domingos Bomtempo do cultivo e divulgação da música de câmara e sinfónica germânica, através de diversas sociedades de concertos, academias e do próprio conservatório (Brito e Cymbron, 1992: 138-140, 155-159). Para esta nova geração de músicos, à fervorosa reivindicação de uma emancipação musical nacional pretensamente perdida, acrescentava-se agora

uma clara deslocação do gosto musical do referente italiano para o eixo franco-germânico. Nesse processo, e à medida que se avançava para o século seguinte, a crítica e a historiografia musicológica produziram leituras revisionistas do século XIX que espelhavam o exercício de uma visão esquemática sobre a produção e o consumo musical, assente em dois opostos: de um lado a frivolidade da música italiana, do outro a profundidade da música germânica. Como explica Paulo Ferreira de Castro,

Tudo aquilo que veio a designar-se entre nós como italianismo, com conotações críticas cada vez mais fortes à medida que nos aproximamos do fim do séc. XIX e dum clima positivista, surgiu por sua vez entendido como termo de uma outra oposição fundamental no sistema axiológico da historiografia oitocentista portuguesa, ou seja, aquela que tende a construir-se a partir da antinomia entre as imagens das culturas musicais italiana e alemã, ou, se se preferir, entre italianismo e germanismo, sendo o primeiro conotado com valores como a superficialidade, o carácter ornamental e mesmo a vulgaridade, e o segundo com a profundidade, a complexidade do pensamento musical e toda a espécie de transcendências estéticas. (Castro, 1992: 173)

Portanto, se num plano virtual, a acção crítica contra a italianização da vida musical portuguesa se destinava a defender o retomar de um projecto restaurador e emancipador da produção nacional, de facto, num plano mais concreto, pretendia, sobretudo, reajustar a prática e o consumo cultural a um enquadramento estético de inspiração germanizante. Esse raciocínio estava já sintomaticamente representado na citada recensão de 1839 a uma missa de Casimiro, editada no 3.º número do *Jornal do Conservatório*:

[...] não cuidavamos haver ao presente um genio musico portuguez de tal força. A delicada melodia, as soberbas e altivas harmonias, os grandes effeitos de instrumentação, tudo em fim abunda, que não falta, nesta producção. Tenha o Sr. Casimiro estas nossas expressões, como filhas da nossa admiração conscienciosa: pois que não temos o prazer de conhecel-o; - ostente-se sem

receio, que em si muito para criminar seria; e meta hombros á composição de uma OPERA; pois que esperamos seja um condigno rival dos grandes mestres, especialmente alemães, cuja preexcellente escholla tão ditosa lhe vemos seguir. (cit. in Ribeiro, 1938: 134).

Casimiro era encorajado a escrever uma ópera que rivalizasse, justamente, com os alemães, mas tão e somente como seu igual; capaz, tanto quanto os “grandes mestres”, de seguir a sua (deles) “preexcellente escholla”. Assim, em prol de uma desejável filiação de Casimiro na música dos compositores alemães, por oposição à música italiana, o *Jornal do Conservatório* acabava por colocar-se, no âmbito musical, completamente à parte do projecto de reforma nacional do teatro, que no mesmo jornal, se procurava, a cada página, impulsionar.

No final do século, com as posições extremadas, a música religiosa de Casimiro já não colhia entusiasmo entre os meios mais radicais. Perante a larga difusão de que as obras ainda usufruíam no circuito das igrejas, e de toda a produção que o compositor desenvolvera, em paralelo, no domínio teatral, não foi difícil reduzir o conjunto da sua música religiosa a música dramática e ligeira, e acusá-lo de firmar um estilo sensualista, de promiscuidade entre o sacro e o profano, que corrompia o gosto do público, e com ele, toda uma geração de futuros compositores. Essa posição é exposta de forma eloquente na resposta que, em 1906, Lambertini deu, no mesmo número da *Arte Musical*, à carta do pároco sobre a defesa da música de Casimiro nas igrejas:

Como diz e muito bem o nosso amigo, a supressão completa da musica orchestral e a sua substituição pelo cantochão, tirara á Egreja um dos seus elementos de attracção esthethica [...]. É verdade. Mas há aqui uma errada interpretação das intenções do Summo Pontifice e porventura uma má versão do *motu-proprio* por Elle promulgado em 1904. A musica instrumental não foi banida da Egreja; o que se proscreveu foi a musica de character theatral ou de factura ligeira e popular, que, pelos mais elementares principios da Arte e do bom senso, nunca devia ter logar ali. [...] o canto gregoriano e a polyphonia

palestriniana são os modelos, em que o artista se deve baseiar [...], evitando os solos ou outras manifestações de descabido virtuosismo. [...] A orchestra não deve predominar [...]. Os solos vocaes devem reduzir-se á sua expressão mais singela, porquanto o verdadeiro intermediario entre o *côro* e a Divindade, é o sacerdote que está officiando e não o solista cantôr. Responde a estas condições a musica que ouvimos nas egrejas? [...] A admiravel música do Casimiro, por exemplo, que tanto folgariamos ouvir frequentemente em concertos espirituaes ou audições historicas de musica portugueza, não estará também inquinada d'essa nota sensual de theatralidade que se pretende sensatamente proscrever?

Evitando afrontar de forma directa os cultores de Casimiro, num tempo em que a sua música ainda era uma presença recorrente nas igrejas, Lambertini remetia a sonoridade *sensualista* e *teatral* do compositor a toda uma época que ele considerava musicalmente decadente e que urgia silenciar:

[...] na primeira metade do século XIX, na época em que viveu Casimiro, imperava o italianismo em todas as manifestações da arte e as árias, nitidamente melódicas, com o acompanhamento que sabemos, serviam indistintamente para a Igreja e para o Teatro. Isto dava-se em toda a parte [...]. Portanto, se houve culpa, não foi do Casimiro, nem de nenhum outro dos nossos, foi da época em que viveram, que era a nosso ver, uma época de completa decadência para a arte sacra. [...] a música religiosa, tal como se pratica hoje em Portugal, é absolutamente indigna de um país culto e carece de inadiáveis reformas, para decoro não só da Igreja, mas também da Arte (Lambertini in *AM*, 31.03.1906, n.º 147, p. 66-67)

5. “O *couplet* português é meu”

Entretanto, foi no seguimento dos artigos de Joaquim de Vasconcelos, onde “foram acintosamente vilipendiados dois dos [...] mais eminentes músicos modernos: Joaquim Casimiro e Santos Pinto”, que, em 1900, veio a público o *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, de Ernesto Vieira. Insurgindo-se fortemente contra o “facciosismo”, erros, omissões e “pretenciosas mas nada judiciosas dissertações” de Vasconcelos, Ernesto Vieira preparou, durante vários anos, um dicionário sobre compositores e intérpretes nascidos, ou com carreira firmada, em Portugal, onde incluiu a entrada mais completa escrita até à data sobre Joaquim Casimiro (Vieira, 1900: I, [v - vii] e 239-272). Fê-lo por assumida admiração pela obra do compositor e pela personalidade e carácter do personagem, com quem contactou em 1862, meses antes de este morrer²⁹. O artigo (por sinal o mais extenso do próprio dicionário) é encabeçado por um parágrafo, tão inflamado quanto provocador, que parece resumir todo um programa de glorificação à figura e obra do Casimiro:

Casimiro Junior (Joaquim). É este o mais inspirado musico portuguez, a maior alma de artista que a arte musical tem produzido no nosso paiz. Nenhum outro dos tempos modernos o igualou no genio, nenhum dos seus contemporaneos lhe pode soffrer a comparação (Vieira, 1900: I, 239).

Porém, ao longo das trinta e três páginas, o biógrafo aborda cronologicamente todos os passos significativos do trajecto de Casimiro, enquanto autor sacro e teatral, e submete, nesse processo, alguma da sua produção a juízos críticos menos favoráveis, reconhecendo ainda, como traços de carácter dominantes no compositor, a volubilidade e a ‘escrita a jacto’ que terão ditado, para Vieira, a formação de um conjunto desigual de obras musicais. Se, por exemplo, o *Credo* sem acompanhamento

²⁹ Em 1862, pela Páscoa, Ernesto Vieira fora escolhido com mais alguns alunos do Conservatório para cantar nos *Ofícios Grandes da Semana Santa*, de Casimiro, na igreja de S. mingos, e que envolviam cerca de duzentos intérpretes, entre instrumentistas e cantores. “Foi então que conheci Casimiro; [...] e a figura do inspirado musico fixou-se-me na imaginação para nunca mais se apagar” (Vieira, 1900: I, 257).

“constitui um bello exemplar do mais puro estylo polyphonico”, em que “o contraponto dos antigos mestres da Renascença é aqui aplicado com summa destreza, tornado mais vivamente colorido com as modulações da tonalidade moderna”, a *Missa de Arruda*, “inversamente, está longe de ser obra perfeita no conjunto”, alternando excertos inspirados e grandiosos com árias vulgares “com recitativo, *andante*, *cabbaletta* e todas as trivialidades da música italiana em voga n’aquella época” (Vieira, 1900: I, 260-261). Apreciações deste género abundam e reafirmam, afinal, a recondução de um Vieira supostamente oposto a Vasconcelos ou Lambertini, a um mesmo enquadramento historiográfico de âmbito positivista. Vieira não cede, no entanto, na nomeação de Casimiro como figura maior do séc. XIX, no confronto com os seus contemporâneos. E nesse sentido, a sua entrada reveste-se, sobretudo, de especial interesse pelo importante trabalho dispendido em torno do conjunto da obra musico-teatral de Casimiro, com a contextualização e análise directa de muitas partituras autógrafas do compositor que nos devolvem, à distância de mais de um século e meio, a importância da música de cena como uma fatia substancial da música oitocentista, de relevância tão grande quanto circunscrita e circunstancial e que, por isso, escapou ilesa ao debate crítico infligido pelos músicos e intelectuais progressistas e de filiação germanizante.

De facto, a música teatral existia de forma separada da música operática, da música instrumental e da música de igreja. O “decadentismo” decorrente da italianização da música oitocentista, tão nefasto aos olhos de toda uma historiografia musical que se desenvolveu bem para dentro do século XX, não cobriu, aparentemente, a música aplicada ao teatro declamado, cujo repertório textual dominante provinha em grande parte de França, arrastando com isso outras estratégias de abordagem formal e compositiva mais concomitantemente associáveis a um modelo musical francês.³⁰ Somado a isso, havia a própria conjuntura teatral

³⁰ Sampaio Ribeiro afirma sem rodeios “foi Casimiro quem primeiro se libertou da influência tirânica da música italiana de género ligeiro e prè-romântica e introduziu o cultivo do género francês em Portugal. Essa honra com que buscam nimbar a frente de Augusto Machado, cabe inteiramente a Joaquim Casimiro e só o conhecimento menos que superficial da sua obra e o total desconhecimento do que foi o estilo em que brilharam Boieldieu, Hérold e Auber pode ter tornado possível tal atribuição.” (Ribeiro, 1938: 103). Numa nota a esta afirmação, Ribeiro fundamentava-se com o seguinte: “A prova provada desta afirmação é o grande número de páginas de Casimiro que são irmãs gémeas, estética e

portuguesa, que, como já se viu e verá, atravessou todo o séc. XIX, desde a década de trinta, mergulhada num projecto de criação nacional bastante mais ambicioso do que o da música. Ainda que a reforma teatral não tenha conseguido alcançar, em pleno, os objectivos traçados, acabou por promover um envolvimento e uma consciencialização de todos os intervenientes nas dinâmicas teatrais da cidade em relação à causa nacionalista, a que não terão escapado os próprios compositores. Nesse processo, a música especificamente teatral, escrita para responder a uma encomenda precisa, e executada para servir um texto encenado, encontrou nas regras próprias desta expressão artística um meio de gratificação imediata do público, que, sem a pretensão de perdurar em ressonâncias posteriores, ajudou a expandir e consolidar o prestígio de alguns compositores no seu meio. E nesse sentido, é sintomático que Joaquim Casimiro, na sua autobiografia, tenha destacado a música teatral como um legado tão ou mais importante que a sua música sacra, ao afirmar:

[...] em todas as minhas composições afastei-me sempre do centro para que todos os meus antecessores e contemporaneos convergiam. O couplet portuguez é meu filho: ninguém o tinha escripto assim antes de mim; finalmente deixo ao meu paiz mais um nome para o seu catalogo de artistas.
(cit. in Vieira, 1900: I, 242)

estructuralmente idênticas a outras do *Fausto*, de Gounod. Ora Casimiro morreu em 28 de Dezembro de 1862 e a primeira representação daquela ópera em S. Carlos só se realizou cêrca de três anos mais tarde – no primeiro de dezembro de 1865. (Ribeiro, 1938: 133-134)

Capítulo II

O percurso de Joaquim Casimiro no contexto teatral lisboeta

1. A Revolução de Setembro e a reforma teatral

Quando Joaquim Casimiro Júnior iniciou a sua actividade no teatro, tinham passado uns escassos seis anos sobre a Revolução de Setembro de 1836. O Setembrismo constituiu um momento de triunfo da facção liberal herdeira dos princípios estabelecidos no modelo constitucional vintista e traduziu a sua acção num conjunto de reformas tendentes a dar corpo a alguns valores iluministas que não tinham sido totalmente contemplados no ideário regenerador da Revolução de 1820. Essas reformas repercutiram-se em todos os parâmetros da sociedade, com especial expressão no plano educativo, artístico e teatral. De facto, movida pela causa civilizadora, a ideologia liberal setembrista via no teatro um instrumento privilegiado de educação e cultura e era neste contexto, e pela acção conjunta de Passos Manuel e Almeida Garrett, que o teatro surgia agora investido de uma dupla missão: por um lado o de afirmação da identidade nacional; por outro o de contribuição para a instrução e esclarecimento dos cidadãos. Nesse sentido foram dados passos significativos e de acção imediata: para além da abertura, em Lisboa e no Porto, das Academias de Belas Artes, fundadas por decreto logo nos dois meses imediatos à Revolução, e da organização, nas mesmas cidades, dos Conservatórios das Artes e Ofícios e das Escolas Médico-Cirúrgicas, Passos Manuel, ministro do reino, estabeleceu com Almeida Garrett uma série de medidas legislativas para a reforma do teatro. O objectivo era, no já muito citado texto da portaria régia (28 de Setembro de 1836) estabelecer “sem perda de tempo, um plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional [...], o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa e satisfaça aos outros fins de tão úteis estabelecimentos.”

No decreto de 15 de Novembro de 1836 ficaram expressas as medidas fundamentais da reforma: a criação de uma Inspeção-Geral dos Teatros e Espectáculos; a fundação de um Conservatório para a formação de actores, músicos e bailarinos; a edificação de um Teatro Nacional; e a implementação de um concurso anual para peças originais de teatro. O efeito das medidas repercutiu-se positivamente nos anos posteriores, prosseguindo mesmo após a destituição de Garrett, em 1841, da Inspeção-Geral dos Teatros: o Teatros da Rua dos Condes e do Salitre renovaram os seus repertórios, a produção de textos dramáticos originais aumentou e assistiu-se a um progressivo interesse do público e dos agentes teatrais, manifestado não só na crescente popularidade de alguns actores e companhias, na formação de sociedades literárias e de grupos amadores mas também na proliferação de colecções de peças de teatro e, sobretudo, de jornais e revistas teatrais – trinta a quarenta jornais, desde o fim dos anos trinta (França, 1974: I, 405). A discussão em torno da produção teatral nacional tornou-se um assunto recorrente na imprensa. Periodicamente, alguns jornais revelavam estatísticas dos espectáculos apresentados nas salas de teatro, faziam o balanço crítico da representatividade do repertório português, discutiam-se os subsídios, apresentavam-se soluções. Do mesmo modo, as expectativas criadas em torno do Teatro Nacional D. Maria II arrastaram para a imprensa acesas discussões sobre todo o processo de edificação e o papel institucional desejável para aquele novo monumento de cultura. De um modo geral, podemos dizer que até essa data nunca na história do teatro em Portugal tantos olhos se tinham debruçado sobre a actividade dramática e todas as correntes de opinião pareciam convergir na convicção de queurgia incentivar e proteger a produção de repertório original português.

2. O Teatro da Rua dos Condes enquanto “teatro nacional”

Um dos aspectos que seguramente também ajudou a criar um movimento renovado de interesse em torno do teatro foi o papel mobilizador da companhia francesa de Émile Doux, que esteve em cena durante os anos de 1835 a 1837 no

Teatro da Rua dos Condes³¹. Não era a primeira vez que uma companhia estrangeira vinha a Lisboa³², mas com esta iniciou-se um período inédito em que, a par da apresentação de melodramas e peças do repertório clássico, a capital tinha a oportunidade de aceder ao repertório romântico francês de Vítor Hugo e Dumas (pai), para além de diversas comédias e *vaudevilles* de Scribe, Mélesville, Bayard, Brazier, Carmouche, Dartois, Dupeuty, Duport, Duvert, Dumersan, Lauzanne, Mazères, Pixérécourt, Théaulon, Caigniez, Ducange, entre outros (Santos, 2007: 11). A novidade dos textos³³, do modo de representação e dos recursos cénicos desta companhia (a iluminação a azeite, em substituição das velas, foi uma das inovações introduzidas) foram o suficiente para atrair o público, alterar o gosto e, a médio prazo, influenciar decisivamente o *modus operandi* da restante comunidade teatral lisboeta. A companhia, dirigida por Émile Doux e constituída pelo casal Roland, o casal Chartron, o actor Paul³⁴ e cerca de outros trinta profissionais, actuou regularmente, dando três sessões por semana, ao longo de dois anos, em alternância com uma companhia portuguesa (França, 1974: II, 403).

O sucesso alcançado, sobretudo junto das elites, foi um facto a que Émile Doux não terá ficado indiferente. Consciente do incipiente teatro que se praticava em Portugal, quando a companhia francesa partiu Doux deixou-se ficar no país e instalou-se no mesmo teatro, com um novo elenco de actores portugueses por ele dirigidos. Considerado apenas um actor regular, a quem ficavam destinados papéis secundários (Machado, 1875: 146), como ensaiador Émile Doux revelou-se antes um mestre rigoroso que contrastava com a prática teatral nacional. Sob a sua direcção, o repertório francês, agora traduzido e competentemente desempenhado por actores portugueses, passou a ser acessível a um número mais vasto de público. A *Descrição Geral de Lisboa em 1839* refere esse período:

³¹ Este espaço teatral começou a funcionar na década de cinquenta do séc. XVIII.

³² A presença, no teatro de declamação, de companhias espanholas e francesas a representar nas línguas de origem, era já recorrente em Lisboa. Há a mencionar, por exemplo, a companhia francesa Saint Eugene, que esteve em cena em 1820 (*RUL*, 1.10.1840) e a companhia do actor Jourdain, que esteve em Lisboa em 1822 e 1823 (Rebello, 1997c: 314).

³³ Em cerca de dois anos, a companhia apresentou mais de duas centenas de textos originais franceses (Santos, 2007: 11).

³⁴ “[...] Um dos mais eminentes actores do Gymnasio de Paris” (Salgado, 1885: 58).

O Teatro da rua dos Condes, ainda muito mais pequeno do que o de São Carlos, é o primeiro teatro nacional. A actual companhia, debaixo da direcção do francês Émile Doux, se acha muito adiantada e dá esperanças de um dia poder rivalizar com as melhores de Paris ou Londres (cit. in Dias, 1990: 21).

Desde logo a companhia de Doux, cujo elenco era da sua exclusiva nomeação, passou a exhibir por iniciativa própria o título de “Teatro Nacional e Normal” para o Condes, numa tentativa de conquistar o subsídio definido no decreto de 16 de Outubro de 1838, que previa a adjudicação de seis contos de réis ao empresário ou director que em concurso público assegurasse as responsabilidades próprias, no elenco e na escolha do repertório, de um teatro “normal” na capital (Vasconcelos, 2003a: 149). Com a companhia – de que fizeram parte, entre outros, Catarina e Carlota Talassi, Emília das Neves, Epifânio, João Anastácio Rosa, Mata, Sargedas, Teodorico, Ventura e Vitorino – Doux criou, efectivamente, uma escola de declamação. A sua acção como formador de toda uma geração de actores, numa altura em que o Conservatório dava os primeiros passos, iria repercutir-se em todos os teatros de Lisboa a começar pelo futuro D. Maria II, para onde transitariam muitos dos seus discípulos por serem considerados os melhores no seu *metier*. O repertório dramático português também recebeu um impulso: até à abertura do Teatro Nacional D. Maria II, foram levadas à cena naquele espaço vinte e oito dramas e dez farsas originais portuguesas (Lopes, 1968: 96).

Não se pense porém que a actividade de Émile Doux passou sem polémicas. Como se verá, a crítica foi tanto elogiosa como dura, por vezes implacável, ao ver em Doux não tanto um defensor da cena nacional mas alguém que agia ao sabor dos seus próprios interesses³⁵, sobretudo quando a partir de 1839, sob a empresa desafogada do Conde de Farrobo, a conquista do subsídio estatal deixara de ser um imperativo e

³⁵ Alexandre Herculano, reagindo uma vez a uma recusa de Doux a um texto teatral de Cesar Perini, escreveu “Vergonha é que a tanto aviltamento chegássemos, que seja juiz das letras portuguesas um estrangeiro, que não sabe, nem quer, nem pode julgá-las como objecto de ciência, de engenho e de arte, mas só como mercadoria de mais ou menos *procura*” (cit. in Vasconcelos, 2003a: 63)

as peças portuguesas desceram drasticamente de número, em favor do repertório francês.

3. O Teatro do Salitre em contraponto ao Condes

Para o arranque da reforma do teatro a colaboração de Émile Doux fora, para todos os efeitos, fundamental e Garrett reconheceu-lhe o mérito ao confiar-lhe a encenação do seu texto *Um auto de Gil Vicente* (15.08.1838, TRC), o drama histórico com que, nas palavras de Luís Francisco Rebello, “se inaugura em 1838 o romantismo na cena portuguesa” (Rebello, 1997b: 138). Em breve, porém, um volte-face político alterou o rumo das coisas. Em Abril de 1839 caiu o governo setembrista, a que sucederam governos de maior ou menor pendor cartista, até culminar no movimento de centro-direita de Costa Cabral que, em 10 de Fevereiro de 1842, repôs a Carta constitucional de 1826. Arrastado nesse processo, Garrett foi exonerado de todos os cargos públicos, incluindo o de Inspector-Geral dos Teatros (por decreto de 16 de Julho de 1841). Entretanto, em meados de 1839 o Teatro da Rua dos Condes passava para a empresa do Conde de Farrobo. Doux manteve-se à frente da direcção mas o repertório passou a incidir sobretudo sobre traduções francesas e a partir de 1841, lado a lado com as obras dramáticas, começaram a ser apresentadas óperas cómicas de Auber, um género que aos olhos dos setembristas deturpava completamente a função de Teatro Normal assumida pelo Condes.

Foi neste contexto que Joaquim Casimiro foi contratado pelos empresários João Cândido de Carvalho e José Vicente Soares, da Associação Gil Vicente, para o cargo de director de orquestra³⁶ do Teatro do Salitre³⁷. Os elementos desta Associação,

³⁶ O termo “Director de orquestra” surge explicitamente no anúncio de imprensa a duas peças: “[...] *O peão fidalgo*, comedia em 3 actos, e *Pecados velhos*, farsa em 1 acto, em beneficio do Director de orchestra, Casimiro. Os intervalos serão preenchidos por diversas sinfonias, arias e duettos cantados pelos irmãos Zaragoza, discipulos do beneficiado. A orchestra será augmentada com alguns Professores em obsequio do mesmo” (R, 2.06.1842).

³⁷ O Teatro do Salitre abriu em 1792.

ensaiados pelo italiano Perini de Lucca, pretendiam que o Salitre desempenhasse o papel de teatro nacional que o Teatro da Rua dos Condes, cada vez mais virado para o repertório estrangeiro, já não cumpria.

Sob a presidência do Dr. P. Midosi se installou em Lisboa uma Sociedade Dramatica denominada – de Gil Vicente – o seu fim, segundo parece, é nacionalizar o Teatro: o do Salitre [...]. (*RUL*, 7.04.1842)

O nome da companhia era todo ele um programa:

Desgostosos pelo estado em que viam o nosso theatro nacional, algumas pessoas se lembraram de criar uma Companhia, que pudesse dar impulso á Arte Dramática tão bella quanto infeliz na nossa pátria; não só respectivamente á parte litteraria, animando com as representações dos seus dramas o tirocinio de nossos poetas dramaticos, mas também pelo que toca a parte artistica formando uma escola para exercicio dos que a ella se dedicam. [...] O pensamento eminentemente nacional dessa associação transluz logo na denominação que adoptou. O nome do nosso primeiro poeta dramático e juntamente primeiro actor, o pai de uma escolla que podia ser *nacional* [...]. GIL VICENTE enfim, [...] foi esse o nome convenientemente escolhido para servir de estandarte á restauração do theatro nacional. (*R*, 28.05.1842).

Esta empresa teatral em actividade desde Maio de 1841, retomava no nome, nalguns dos membros e sobretudo na sua proposta uma outra Associação Gil Vicente que funcionara no mesmo teatro de 1838 a 1839, sob a direcção de Frutuoso Dias e com o envolvimento de Midosi, Perini e Alexandre Herculano, que aí fizera representar o seu drama *O fronteiro de África* (Santos, 1985: 486).

O mistério *Roberto do diabo* (9.04.1842) constituiu a primeira produção da companhia a merecer da imprensa uma menção ao compositor da casa, Joaquim Casimiro. O facto de o texto não ser original português mas uma adaptação de Perini

do libreto da ópera de Meyerbeer não mereceu reparo. Quanto ao resto, “Os Coros houveram-se menos mal, e quando se diminuírem as partes cantantes do coro infernal melhor effeito se produzirá. A musica é do sr. Casemiro, e seu nome basta para fazer o seu elogio.” (RS, 11.04.1842).

Paradoxalmente, a esta obra não se seguiu um texto “dos nossos poetas dramáticos” mas outra tradução, *O peão fidalgo*³⁸ (4.05.1842), uma comédia adaptada do original *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, para a qual Casimiro compôs os coros e um bailado. No entanto, os jornais foram no seu todo elogiosos e se teceram alguns comentários simpáticos à música, era sobretudo à companhia que dirigiam a atenção. *A Revolução de Setembro*, referindo-se à “composição do senhor Casemiro” como “musica reputada e de bom gosto”, congratulou vivamente o ensaiador César Perini, a adaptação reduzida de Manuel de Sousa (1737-?) do texto, a prestação dos actores e a capacidade da empresa Gil Vicente em reabilitar o Salitre e trazer a ele o público “mais distinto” (RS, 7.05.1842). Nesse aspecto, o periódico *Revista Universal Lisbonense* foi mais expansivo: “Já fallámos neste Theatro, e sempre delle com gosto fallaremos, porque Portugueza é a sua empreza, Portuguezes seus actores, e Portuguezes seus fins”. Passando por cima do facto de não ser um produto nacional, “*O peão fidalgo* agradou-nos.” Tinha, além disso, “coros de gosto aprimorado e assaz bem executados” (RUL, 11.05.1842).

O autor da crítica era José Feliciano de Castilho, irmão do dramaturgo e poeta António Feliciano de Castilho, fundador e redactor da mesma revista onde colaboravam também Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Luís Augusto Palmeirim, Visconde de Sá da Bandeira, Ramalho Ortigão, Andrade Corvo, Silva Leal, Mendes Leal Júnior, enfim, toda uma plêiade de escritores, intelectuais e dramaturgos ao serviço da causa liberal. Assim, se parece algo excessivo o elogio à iniciativa nacionalista quando, até essa data, as duas únicas produções da Associação Gil Vicente eram adaptações de obras estrangeiras, compreende-se que qualquer motivo era suficiente para enaltecer o “todo português” do Teatro do Salitre quando o outro palco da capital, o auto-

³⁸ SOUSA, Manuel de, *O peão fidalgo*, comedia (trad.), Lisboa, Off. de Joseph da Silva Nazareth, 1769; nenhum exemplar da música foi encontrado.

denominado Teatro Nacional e Normal da Rua dos Condes, apresentava desde há um ano sucessivas óperas cómicas francesas – numa clara traição à sua vocação de teatro de declamação – de tradução duvidosa, mal desempenhadas e dirigidas pelo estrangeiro Émile Doux. Praticamente toda a imprensa alertava para o mesmo:

A Empreza do Theatro-Normal, depois de nos haver triturado por algum tempo com o infernal *Fra-Diavolo*³⁹, e com o *ventriloquismo* do Sr. Ibarra, deu-nos finalmente [...] a linda comedia – *A Calumnia* – do engenhoso Scribe. [...] São peças desta qualidade que se devem apresentar em um theatro subsidiado, e não Operas comicas. As quaes, alem de se não poderem ouvir por serem *pessimamente* desempenhadas, são em geral um *apontado de rodilhas*, que ninguém é capaz de entender. (EP, 27.10.1842).

Ha muitos mezes, que o nosso theatro não se alimenta senão de traducções exclusivamente francezas; e ainda não satizfeito com tão desassisada contravenção da conveniencia nacional, quiz-nos o seu director introduzir sob e subrepticamente, o genero-monstro do theatro d’opera-comica! Se possivel fosse *afrancezar* em gosto, costumes e viver, a nação portugueza, certo ficâmos que o theatro da rua dos Condes levaria a palma nessa missão progressiva do socialismo cosmopolita! (...) Tudo isto é a consequencia de ser um estrangeiro quem preside ao *theatro-nacional*! (R, 30.11.1842).

4. A questão do teatro nacional vista pela imprensa

O empenhamento a que assistimos em amplos sectores da imprensa na restauração do teatro nacional, se por um lado reflecte o culminar de uma consolidação generalizada dos valores liberais, reflecte por outro a falta de independência dos seus colaboradores relativamente aos compromissos teatrais e

³⁹ *Fra-Diavolo ou a Estalagem de Terracina: opera-comica em 3 actos*, palavras de Scribe; musica de Auber, Lisboa, Typ. da Academia das Bellas Artes, 1842.

políticos em que estavam eles próprios envolvidos. Basta lembrar o exemplo da acima referida *Revista Universal Lisbonense*, um jornal literário de alcance político (Tengarrinha, 1989: 175) onde boa parte dos articulistas assumiram cargos institucionais e governativos ou tiveram, mais cedo ou mais tarde, um envolvimento activo em variados sectores da vida teatral⁴⁰. O mesmo é de supor em relação aos outros periódicos, onde frequentemente falha a informação sobre a identidade dos seus colaboradores. Mas num universo pequeno e fortemente politizado como era o de Lisboa nos anos quarenta a setenta de Oitocentos, não é difícil imaginar um folhetinista perverter o valor da isenção em função da sua ligação a determinado actor, empresário ou companhia; ou verter um juízo valendo-se da posição política com que esse actor, empresário ou companhia estava conotado.

A isenção é, aliás, um conceito de limitado alcance numa época em que a imprensa, gozando de uma recente e relativa liberdade de expressão (menor em tempos de Cabralismo), se tornara porta-voz absoluta das posições ideológicas que dominavam a sociedade, senão mesmo órgão dos partidos. “A liberdade permitia que se formasse uma verdadeira *imprensa de opinião* que, sem restrições, debatia os candentes problemas que o país vivia” (Tengarrinha, 1989: 150), teatro incluído. Misturados os vários ingredientes, o exercício do jornalismo com a carreira política, o alinhamento político com o relacionamento social, a esfera ideológica com a esfera artística – esbatem-se as fronteiras entre a crítica distanciada e o simples “tomar partido.”

O próprio Joaquim Casimiro terá usado mais do que uma vez a sua influência junto de articulistas do seu círculo social para beneficiar a repercussão de produções teatrais em que colaborou. Em 1862, por exemplo, Ernesto Biester, numa biografia que redigiu sobre o dramaturgo e empresário teatral Júlio César Machado, relatava a seguinte história:

O character alegre e folgazão de Julio Cezar Machado, tem-lhe matisado a vida com algumas anedoctas curiosas. [...] Quando lhe cahio no theatro do Gymnasio

⁴⁰ Ver p. 45.

com grande pateada uma peça original intitulada *Paraíso, Terra e Inferno*⁴¹, com vistas novas do pintor Rocha e musica do celebre Casimiro, disseram-lhe estes que o apresentariam ao Fradesso da Silveira, que redigia a *Revista dos espectaculos*, para lhe pedir que a folha fosse benevola com a peça; respondeu que sim. Feita a apresentação, e depois de trocadas algumas amabilidades, Fradesso prometeu-lhe a maior indulgencia e até se lhe offereceu para tudo que podesse ser-lhe agradavel: “Visto isso, replicou Julio Machado, espero que me faça a fineza de dizer que a peça cahio por causa da musica do Casimiro e das vistas do Rocha, porque ambos são mais fortes do que eu”. Como elles porém, reclamassem diligenciou fazer-lhes comprehender que semelhante pedido era filho da sua modestia. (Biester, 1862: 597)

Numa pequena reflexão de quarenta e quatro páginas (*Da crítica teatral em Portugal*), ainda em 1870 o dramaturgo e empresário teatral Carl Busch diagnosticava nestes termos a crítica que se exercia no país:

Coisa que toda a gente sabe e ninguém quer confessar, é que não existe critica theatral em Portugal. [...] a razão deste facto, aos nossos olhos, é inteiramente material; Lisboa apesar de ser, como extensão, a quinta cidade da Europa, não deixa na vida commum de ser equivalente a uma cidade de província. [...] Resulta que todos os homens litterarios, politicos e artisticos se conhecem [...]. Nestas circunstancias uma critica imparcial é coisa não só difficil mas até impossivel, porque ninguém ignora que a sympathia ou antipathia que sentimos por uma pessoa qualquer influe immenso [...]. Queriamos ver um homem, capaz de dizer mal d’outro, com quem tenha o costume de tomar neve todas as noites no botequim, ou a quem comprimente a cada instante no passeio publico! Os artigos dos jornaes deixam perceber á primeira vista se o jornal ou o signatário do artigo é ou não é amigo do autor da peça, dos artistas, ou mesmo da empresa do theatro. Temos portanto elogio ou censura: critica, não temos. (Busch, 1870: 1-3)

⁴¹ Não foi detectado nenhum exemplar do texto ou da música.

Para isso concorrem os exemplos expressivos, porque opostos e contraditórios, de dois periódicos de profusa citação no âmbito deste estudo: *A Revolução* de Setembro e *A Restauração*. O primeiro, porventura o jornal de maior projecção na primeira metade do século (Tengarrinha, 1989: 153) e que exerceu décadas de empenhada oposição aos movimentos e governos de centro-direita, se por um lado abraçou o projecto reformador setembrista para o teatro, por outro manifestou sempre uma opinião benevolente com a dupla Farrobo/Émile Doux no Teatro da Rua dos Condes, o que é compreensível se tivermos em conta que o seu redactor, Rodrigues Sampaio, acérrimo anti-miguelista, integrara o exército liberal apoiado e largamente financiado pelo Conde de Farrobo.

Pelo contrário, *A Restauração*, um diário cartista moderado (Santos, 1985: 358), alinhou com vários outros jornais numa autêntica campanha contra Émile Doux durante todo o período em que este foi ensaiador das óperas cómicas da empresa de Farrobo⁴². Este mesmo jornal, quando em determinado momento soube que o Teatro da Rua dos Condes reformulava o seu elenco, sugeriu aos actores “que se esforcem por merecer este nome”, que se emancipassem do “feudalismo estrangeiro”, se unissem à companhia do Salitre e sob uma direcção competente, servissem como que de um “viveiro ao theatro nacional, quando completo”⁴³ (R, 17.09.1842). Tal não veio a acontecer; a colaboração de Joaquim Casimiro na Associação Gil Vicente prosseguiu com a farsa portuguesa *Pecados velhos*⁴⁴, estreada em seu benefício (2.06.1842). Pouco depois a empresa, fosse “por desintelligencia entre os membros da sociedade,” fosse “por desamparo da parte do governo”, falia (F, 8.01.1843).

⁴² Sobre esse assunto ver ponto 12 deste capítulo, p. 92 e ss.

⁴³ Referindo-se ao futuro Teatro D. Maria II, cuja construção iniciara-se em Julho de 1842.

⁴⁴ Não foi detectado nenhum exemplar traduzido da farsa original de Mélesville e Dumanoir ou da música.

5. O repertório teatral

Incentivos à escrita dramática e a proliferação do drama histórico

Em Março de 1843, lia-se na *Revista Universal Lisbonense*:

Para a Paschoa se acaba a longa abstinencia que o theatro de Lisboa tem padecido, tanto de nacionalidade como de juizo. A ópera lyrica morreu dos açoites da imprensa, e vae ser sepultada para sempre no cemiterio dos brutos [...]. A esta empresa, que, se tinha alma, era alma de rabecao, vae seguir-se uma empresa artistica. Os actores e actrizes emanciparam-se da tutélla da *Gasconha* [Émile Doux], e confederaram-se para representar portuguez por sua propria conta. (*RUL*, 13.03.1843)

Com efeito, por essa altura a empresa do Conde de Farrobo no Teatro da Rua dos Condes fechara e o elenco cessante dividiu-se. Uma parte, em que sobressaía Emília das Neves, seguiu Émile Doux para o Teatro do Salitre⁴⁵ (*R*, 20.03.1843), no qual Joaquim Casimiro continuou a colaborar; a outra parte formou uma nova Sociedade, com o actor e ensaiador Epifânio à cabeça de um elenco a que pertenciam entre outros, as actrizes Carlota Talassi e Delfina Perpétua e os actores Tasso, Lisboa e Sargedas (*R*, 21.04.1843). Para que ninguém duvidasse das suas intenções em prol do teatro nacional, os societários do Teatro da Rua dos Condes fizeram saber que estavam já a ensaiar um texto original premiado pelo Conservatório (*F*, 2.04.1843). Tratava-se de *Duas filhas*, um drama em três actos de António Pereira da Cunha, distinguido pelo júri num concurso dramático.

Em 1839 fora lançada a primeira edição destes concursos⁴⁶ do Conservatório para autores dramáticos – um dos aspectos fundamentais da reforma de Garrett, estabelecido no artigo 4.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836, com o objectivo de promover a produção de repertório teatral original e “o melhoramento da literatura e

⁴⁵ Émile Doux permanecerá como director e ensaiador no Teatro do Salitre até 1847.

⁴⁶ Sobre este assunto, ler Vasconcelos, 2003a: 220-229.

da arte nacionais”. Os resultados da primeira edição foram animadores: mais de vinte peças apareceram a concurso e da deliberação do júri saíram quatro premiados⁴⁷: Inácio Maria Feijó (*O Camões do Rossio*), Mendes Leal (*Os dois renegados*), Silva Abranches (*O cativo de Fez*) e Pedro Sousa de Macedo (*Os dois campeões*) – quatro dramaturgos que durante toda a década de quarenta iriam concorrer juntamente com mais de uma dezena de outros autores para a consolidação do drama português de feição histórica.

Numa época em que o volume de traduções levadas aos palcos suplantava com vantagem as peças portuguesas, o impulso imprimido pelos concursos foi significativo: até à abertura do Teatro Nacional D. Maria II, dez anos após o início da reforma de Garrett, foram redigidas um total de cento e doze peças originais portuguesas, entre impressas, representadas ou entregues a concurso no Conservatório (França, 1974: II, 415, segundo estatística da *RUL*) – uma realidade que decerto agradou a Garrett, para quem “a literatura dramática e(ra), de todas, a mais ciosa da independência nacional.” (cit. in Barata, 1997: 146). Na opinião de outros, no entanto, a quantidade não se traduziu em qualidade. Para Herculano, “o progresso dramático ti[nha] sido unicamente em extensão: falta[va] a profundidade” (cit. in Rebello, 1997b: 139).

Convocando para a cena os mais variados temas extraídos da historiografia nacional – a conquista do território, a revolução de 1383, a restauração de 1640, as invasões francesas, conflitos entre cristãos, mouros e judeus, etc. (Rebello, 1980: 65) –, os dramas históricos portugueses proliferavam mas acabavam na sua maior parte por usar as balizas temporais como mera “cor local” de enredos estereotipados, herdados do melodrama francês de Pixérécourt (popularizado nos palcos do Condes e do Salitre na década de trinta), numa linguagem arrebatada onde se desfiavam verdadeiros “ambientes de terror: perseguições sádicas, caracteres violentos, subterrâneos, catástrofes medonhas, aparições sobrenaturais, etc.” (Saraiva e Lopes, 1997: 770)

⁴⁷ Um júri dramático designado na cidade do Porto premiou igualmente o drama histórico *O Conde Andeiro*, de César Perini de Lucca, de um conjunto de quatro peças (Vasconcelos, 2003a: 224).

Todo este vasto repertório – a que seria incorrecto aplicar indiscriminadamente a qualificação de «histórico», na medida em que na maior parte das obras [...] a história é utilizada apenas como enquadramento da acção posta em cena, e não como seu motor económico-social, excluindo uma articulação dialéctica entre ela e as personagens, convertidas em meras aparências ou suporte de paixões abstractas – procurou trazer para o palco, com um grande aparato de locuções e vocábulos arcaicos, as diversas épocas da história pátria, desde os alvores da nacionalidade até às lutas liberais (Rebello, 1980: 65).

O cepticismo de Herculano em relação a toda esta produção dramática não era isolado. A avaliar pelo que se lia no *A Revolução de Setembro*, o próprio Émile Doux, enquanto fora director do teatro normal, intuía a fraca qualidade de algumas propostas que lhe vinham parar às mãos, excessivas nos seus lances melodramáticos. Numa carta indignada ao redactor do jornal, o dramaturgo António Carlos Silva insurgia-se contra o empresário francês, que acusando uma peça sua de ser má por ter demasiados “mortos e sangue”, vedara a sua apresentação no Teatro da Rua dos Condes (RS, 10.01.1842); e logo uns dias depois outra carta de Silva Leal fazia eco da mesma queixa, acusando o director do Teatro Normal de “sancionador da produção nacional” (RS, 14.01.1842). Do mesmo modo, no mesmo folhetim onde se elogiava a apresentação, no Salitre, da comédia *O peão fidalgo*, demolia-se um drama (*Os três últimos dias de um sentenciado*) representado na primeira parte com esta sentença elementar: “o horror quando é excessivo cança” (RS, 7.05.1842).

Representatividade de originais, traduções e géneros na cena: dramas, mágicas, comédias e géneros afins

No final dos anos quarenta o drama romântico começou a ceder o lugar ao drama de actualidade, mas já nos anos trinta se evidenciavam na imprensa sintomas de uma crescente insatisfação com aquele género. O público representado nos jornais sabia bem o que queria: drama com história, mas sem compromisso da lógica e da razoabilidade. E o que lhe era oferecido eram sobretudo textos e enredos que tendiam

a sacrificar a verosimilhança à verbosidade. Era assim que, já em 1837, o drama traduzido *A duquesa de la Vaubaliere*, em cena no Teatro da Rua dos Condes, era recebido como uma “peça fria, longa, seccante e cheia de atrozes gallicismos” (E-A, 22.05.1837). Com efeito, quando os alvos da crítica não eram os autores, eram os seus tradutores, que na ânsia de mostrar trabalho e talento, faziam do texto original uma versão rebuscada e aumentada. Disso mesmo fora acusado António Feliciano de Castilho, na sua versão do drama de Perini de Lucca *Os três últimos dias de um sentenciado* (1838, TS): não só o tradutor teria feito uma adaptação pouco rigorosa da acção ao contexto nacional, como teria sido conivente, senão mesmo responsável, por uma retórica compulsiva em situações dramáticas que a não permitiam:

Aquelas bonitas cousas ditas pelo sentenciado não são naturais na boca de um homem n’aquellas circunstancias; vai para a forca e está fazendo lindos sermões enfeitados de mimosas flores! Natureza, natureza para haver ilusão completa; a dor e a desesperação fazem-nos muitas vezes eloquentes [...] mas não fazemos lindas descrições, mais claro, perto da forca ninguém pode fallar estudadamente e, não se fazem versos, sobre tudo quando o padecente é tão fraco que no fim desmaia. [...] Qualquer composição que não for feita só para ser lida, e que tenha de subri ás cena, deve ser uma cópia fiel da natureza, e devem n’ella fallar os actores a linguagem de que nos servimos na sociedade (ANT, 28.06.1838).

“Natureza, natureza, para haver ilusão completa” – eis o imperativo do teatro romântico, na sua demanda civilizadora. Era necessário criar as condições no texto e na cena para promover a ilusão total do espectador, levá-lo a ignorar a barreira entre acção vivida e acção representada, criar identificação com o enredo e os personagens, fazê-lo quase crer (por uma imitação fiel da realidade) que a intriga que passava defronte dos seus olhos e comovia todos os seus sentidos era verdadeira, porque verosímil. Terminada a cena, desfeita a ilusão, o espectador reconstruiria os seus valores com base na experiência vivida e a missão moralizante e civilizadora do teatro teria a sua plena concretização.

Algumas produções, no seu todo texto-representação-recepção, pareciam ir de encontro a este modelo de matriz iluminista, como o drama traduzido *Madalena*⁴⁸ (1843, TRC), para o qual Joaquim Casimiro contribuiu com dois números musicais⁴⁹. De um balanço ao ano teatral de 1843 no Teatro da Rua dos Condes, um cronista concluía:

Dos dramas citados o que obteve maior e mais incontestavel exito, foi por certo o drama de *Magdalena* – e mereceu-o interesse sempre vivo, attrahente, progressivo – scenas da mais patriarchal e tocante simplicidade ou do mais alto e vehemente effeito dramático – favula singela e energica, sem dissipar a atenção com a cumplicidade vã de prejudiciaes incidentes, sem deixal-a afrouxar pela tibiesa dos lances, ou pelas longuras dos diálogos – contrastes fortes – caracteres magistralmente traçados e accurado estudo do coração e da humanidade, tais são as principaes qualidades que tamanha voga deram e tamanho lustre ao formoso drama de *Magdalena*. A execução foi geralmente boa, e excellente por parte da sr.^a Emília [das Neves] (*R*, 28.05.1844).

No entanto, de um modo geral o drama romântico, sobretudo o português de feição histórica, revelava-se, segundo Rebello, cada vez mais distante do modelo francês e próximo do melodrama sentimental (Rebello, 1980: 57), exercendo-se no palco com uma preferência quase gratuita pelo horror. Não surpreende, pois, a descrição cínica que no mesmo jornal se fez à recepção que se promovia nos teatros de Lisboa nesse ano:

O cidadão barbeiro e o honrado mestre çapateiro d’escada, o triste velho empregado publico há vinte annos e o provinciano, [...] tem por habito ir aos domingos ao theatro para se divertirem e *apanhar á unha* uma licção de moral; e o divertimento que encontraram são tres homens que morrem assados, fritos

⁴⁸ BOURGEOIS, Anicet, *A Magdalena*, drama em 5 actos, original francez de MM. Aniceto Bourgeois e Albert, refundida da trad. do Archivo por José Joaquim da Silva o 1.º e 2.º actos e os restantes por Pedro Augusto de Carvalho [manuscrito, s. l, s.d.] acessível na BNP, cota COD. 11780.

⁴⁹ CASIMIRO, Joaquim, *Magdalena*, dramma [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 41//11.

ou envenenados e a moral que apanham é a que se deduz d'um suicidio ou de um incesto. Concluida a peça vai um pobre para casa convencido de que [...] se é um príncipe, [...] tyrannisou seus povos [...]; se é mulher casada mandou enterrar em vida o marido; se é mãe namora-se do filho; se é padre abusa do seu sancto mister para corromper a innocencia [...]. Felizmente esta exaggeração [...] tem o seu correctivo [...] e uma vez dissipadas as primeiras impressões a razão vai recobrando o seu imperio e convertendo em ridiculo aquillo mesmo que há pouco era sublime. (R, 14.09.1843)

Tínhamos assim, num leque amplo de designações para o drama – o drama romântico, o histórico, o drama moral, o drama bíblico, o drama íntimo – uma crescente recorrência a narrativas estereotipadas, desenvolvidas muitas vezes em cenários de violência exacerbada, que começavam a exaurir o seu potencial de surpresa junto das plateias. E se, no plano nacional, os incentivos à produção tinham resultado, fazendo com que o drama português, entre 1836 e 1856, tivesse estado sempre à frente em percentagem de representações relativamente a congéneres traduzidos (segundo o levantamento de Vasconcelos, 2003a: 574), a verdade é que a burguesia ascendente emparelhava muito melhor com as comédias adaptadas dos *vaudevilles* franceses do que com os longos, prolixos e frequentemente pretensiosos textos nacionais. O público queria lição mas, sobretudo, diversão.

Os empresários, cientes disso, alternavam os dramas históricos originais – colocados periodicamente nas temporadas para justificar a desejada subvenção estatal – com uma quantidade muito superior de farsas, comédias e mágicas, na maior parte de origem francesa. Não é, portanto, de crer, como afirma Rebello, que “o drama histórico e o melodrama folhetinesco constitui[a] quase exclusivamente o repertório dos teatros portugueses durante a década de 40” (Rebello, 1980: 51). De facto, o grosso do teatro que se fazia e consumia em Portugal nesse período e décadas posteriores eram peças francesas na sua maior parte na vertente de comédia e géneros afins. Nesse aspecto, o levantamento sistemático das produções teatrais da capital entre 1836 e 1856, levado a cabo por Ana Isabel Vasconcelos, é clarificador: 50, 6% dos espectáculos em Lisboa consagraram-se à comédia, contra apenas 20, 3% de dramas, seguindo-se 11,1% de farsas, 5,5% de óperas cómicas, 3,3% de *vaudevilles*,

2,1% de dramas históricos, 1,9% de comédias-*vaudevilles*, 0,9% de mágicas, 0,6% de comédias-dramas, 0,3% de tragédias, para além de 3,1% de outros sem classificação (Vasconcelos, 2003a: 557).

O teatro de comédia reinava e com a importação em massa de textos estrangeiros, já em 1843 subiam à cena peças curiosamente próximas do género comédia-drama de actualidade que iria dominar a actividade teatral portuguesa a partir dos anos 50: enredos passados no tempo actual, providos por isso de uma capacidade maior de exercer crítica aos costumes e reforçar a identificação do espectador, pela colocação em cena de tipos sociais familiares, e que deixavam alguns cronistas verdadeiramente entusiasmados:

Se quereis por tres horas esquecer-vos de todas as vossas penas de vida; se quereis rir francamente [...]; se quereis ver em fim [...] um actor caturra, apaixonado pela sua arte [...] aconselhamo-vos amigavelmente [...] que vades ao teatro da rua dos Condes ver *O pai duma actriz*⁵⁰, comedia verdadeiramente comedia, critica aguda ou a não há, sátira espirituosa como as melhores. Descrever-vos por que transes passa o pobre actor Gaspar, que ansias, que agonias o assaltam, para conseguir que a filha Luiza se estrêe no theatro [...]. Narrar-vos os tormentos que o nosso homem passa com um auctor impertinente, com um jornalista *consciencioso*, com um empresário avarento, e com uma *prima-dona* orgulhosa [...] não somos nós capazes de vo-lo fazer dignamente. *O pai duma actriz* é para o publico português absolutamente original. Uma veia cómica bem feita e [...] sustentada, com um desenho de caracteres fiel e correcto (R, 01.07.1843).

A produção musico-dramática de Joaquim Casimiro Júnior durante a década de quarenta reflecte a realidade teatral desse período. O envolvimento com textos portugueses e dramas históricos foi residual. O compositor manteve a sua colaboração com a empresa de Émile Doux no Teatro do Salitre até 1846, de que resultaram as

⁵⁰ Comédia traduzida por Rodrigo José de Lima Felner do original dos autores Théaulon e Bayard (Santos e Vasconcelos, 2007: 79).

músicas para a comédia traduzida de um original de Molière *O médico da nova escola*⁵¹ (1843) e para o drama aparatoso de Joaquim Augusto de Oliveira *O naufrágio da fragata Medusa*⁵² (1845) adaptado do original francês de Charles Desnoyer. Em 1844 escreveu também a música do drama francês *Madalena*⁵³ para o Teatro da Rua dos Condes e compôs a sua primeira farsa lírica (também designada de ode-cantata), *Um par de luvas*⁵⁴, sobre um texto original de Silva Leal, apresentada na pré-inauguração do Teatro D. Maria II. Prosseguida a colaboração com Émile Doux em 1847-1848 no Teatro do Ginásio, e mais tarde com o ensaiador Romão, Casimiro compôs a música das comédias traduzidas *O embaixador*⁵⁵ (1847), *A lição*⁵⁶ (1849) e *O granadeiro prussiano*⁵⁷ (1849), para além da farsa lírica, com texto da sua própria autoria, *O ensaio da Norma*⁵⁸ (1849). Em suma, na década de quarenta, desde a sua primeira colaboração no Teatro do Salitre até ao Ginásio, as encomendas a Casimiro contemplaram apenas dois dramas contra seis comédias, três farsas e um mistério, de entre dois a três textos originais e nove a dez peças traduzidas⁵⁹.

Das obras musicadas sobressai *O naufrágio da fragata Medusa*, perfeito exemplo de um género muito apreciado – o drama aparatoso –, levado à cena numa tradução do original francês por Joaquim Augusto Oliveira. O atractivo do enredo, inspirado num caso verídico relativamente recente, e todo o aparato cénico e recursos

⁵¹ *Le Médecin malgré lui* (1666). Nenhum exemplar da tradução ou da música foi detectado.

⁵² CASIMIRO, Joaquim, *O naufragio da fragata Medusa* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 33//2; nenhum exemplar da tradução de Augusto de Oliveira foi detectado.

⁵³ BOURGEOIS, Anicet, *A Magdalena*, drama em 5 actos, original francez de MM. Aniceto Bourgeois e Albert [1842], refundida da trad. do Archivo por José Joaquim da Silva o 1.º e 2.º actos e os restantes por Pedro Augusto de Carvalho [manuscrito], [s. l.], [s. d.], acessível na BNP, cota COD. 11780; CASIMIRO, Joaquim, *Magdalena*, dramma [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 41//11.

⁵⁴ LEAL, José Maria da Silva, *Um par de luvas*, Lisboa, Livraria da Silva, 1845; CASIMIRO, Joaquim, *Um par de luvas* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 40.

⁵⁵ CASIMIRO, Joaquim, *O embaixador*, comedia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 42//8; não foi detectado nenhum exemplar do texto.

⁵⁶ CASIMIRO, Joaquim, *Uma lição*, comedia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 43//12; não foi detectado nenhum exemplar do texto.

⁵⁷ CASIMIRO, Joaquim, *O granadeiro prussiano* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 60; não foi detectado nenhum exemplar do texto.

⁵⁸ Não foi encontrado nenhum exemplar do libreto ou da música.

⁵⁹ A farsa *Pecados velhos* (1842, TS) tanto poderá ser um original como uma tradução. Neste período, poderão ainda ter sido musicadas mais obras, de entre o vasto conjunto de títulos não datados de Joaquim Casimiro.

de maquinaria usados na encenação garantiram-lhe um sucesso tal (R, 23.01.1845) que *O naufrágio da fragata Medusa* foi trinta e quatro vezes à cena durante o ano de 1845, a que se seguiram várias reposições no mesmo teatro ao longo de vários anos⁶⁰. Dizia-se da estreia:

A opinião unânime da enchente real que não só transbordava nos camarotes, mas exigira dobradiças na platea, ficando muitas pessoas ainda sem achar lugar, foi de que nunca se pos em scena, em theatro algum de Lisboa, incluindo mesmo o São Carlos, uma peça de effeito scenico igual a esta! As palmas, os gritos, as manifestações de satizfacção, merecidíssimas, rebentavam em cada momento de todos os ângulos da sala (R, 23.01.1845)

O impacto estrondoso desta produção em Lisboa merece alguma pormenorização. A versão teatral seguiu de perto o naufrágio real, ocorrido em 1816 com a fragata da armada francesa *Méduse* ao largo da costa ocidental africana. O incidente – para além da dimensão trágica de que resultaram cento e sessenta mortos e um número reduzido de sobreviventes (quinze), encontrados numa jangada após dez dias à deriva – constituiu em si um escândalo político que movimentou vários sectores da sociedade francesa, pela provada inépcia e leviandade do comandante da fragata⁶¹, um capitão que durante vinte e cinco anos estivera longe das águas por imposição de Napoleão mas que, com o regresso ao trono dos Bourbons, fora irresponsavelmente compensado com este comando.

O próprio pintor Théodore Géricault, assumido opositor da monarquia restaurada depois de Napoleão, fez da tragédia a sua obra mais ambiciosa. Para ser fiel e persuasivo mandou construir uma cópia da jangada, utilizou cadáveres da morgue como modelos, e criou a composição (com uma dimensão impressionante de 491x717 cm) com base na descrição directa de dois sobreviventes⁶². O impacto da tela na

⁶⁰ Pelo menos até 1851, segundo os anúncios de imprensa.

⁶¹ Hugues du Roy de Chaumareys

⁶² Alexandre Corréard e Jean-Baptiste Savigny, que narraram os pormenores da tragédia no livro *Le naufrage de la Méduse*.

primeira apresentação no Salon de 1819 em Paris foi controverso, reflectindo toda a polémica criada em torno do assunto (Janson, 1986: 603). Em Inglaterra, porém, *Le radeau de la Méduse* suscitou entusiasmo, em parte porque a composição de mortos e moribundos da jangada sustentava no plano mais elevado um negro acenando desesperadamente para o barco que os iria salvar – um aspecto certamente ofensivo para alguns, mas interpretado por outros como um manifesto contra a escravatura.

O naufrágio constituiu ainda em França, e um pouco por todo o lado, assunto para debate na imprensa, tema para diversas peças teatrais e matéria para uma ópera, *Le naufrage de la Meduse*, composição conjunta de Auguste Pilati, A. Grisar e F. de Flotow sobre um libreto dos irmãos Cogniard, estreada em 1839 em Paris no Théâtre de la Renaissance. Tudo somado, a forte repercussão do naufrágio da fragata nos vários meios fez dele um verdadeiro acontecimento, um *hit* que Émile Dour foi capaz de capitalizar no pequeno contexto teatral lisboeta.

Nesta conjuntura, compreende-se como dificilmente os dramaturgos portugueses conseguiam singrar no panorama teatral. Era mais fácil – e sobretudo, menos arriscado – ao empresário pagar “um quartinho ou dezasseis tostões” (cit. in Santos, 1985: 478) pela tradução de peças estrangeiras com provas dadas de sucesso noutras cidades e teatros. Em contrapartida, a contratação barata de tradutores punha frequentemente em risco a qualidade dos textos, como se lê nesta crónica sobre uma peça apresentada no Teatro do Ginásio:

A filha mais velha teve ainda um chuveiro de representações, quando a primeira representação desta comedia foi já de mais; e é por isso que tornamos ainda a fallar della, parecendo-nos incrível que se queira sustentar em scena traducções tão insoffríveis, onde abundam erros de grammatica, arremedos continuados de termos franceses, expressões pouco convenientes [...]. É preciso por uma vez fechar as portas a esses traductores insupportaveis, que começam por não saber a língua para que traduzem e acabam por ignorar aquella de que traduzem! (GV, 20.12.1852)

Lado a lado com as comédias e os dramas aparatosos (onde, como o nome indica, não é tanto o drama humano que está em foco, mas o aparato dos acontecimentos que o despoletam), os teatros apresentavam farsas, mistérios e mágicas, para delícia das franjas menos instruídas do público, como constatava Luís Augusto Palmeirim:

Qual é o gosto do nosso publico? [...] Lembram-se ainda d'aquellas boas magicas, em que d'um enorme ovo sahia um actor; que pouco depois se transformava n'um bezerro, ou n'uma creada de servir [...]? Uma quarta parte das nossas plateas são ainda d'esse tempo. Uma outra parte apreciadores acérrimos das farças de barbante, d'aquellas que não podiam acabar sem as quadras (Palmeirim in *R*, 10.01.1845)

6. A urgência de melhores práticas teatrais

Se o drama aparatoso *O naufrágio da fragata Medusa* teve um estrondoso sucesso, já a comédia *O médico da nova escola*, a outra encenação de Émile Dour musicada por Joaquim Casimiro pela mesma altura (1843, TS), não foi poupada a algumas observações. Logo no seu primeiro número, o semanário *O Dramático* apontou o dedo ao ensaiador da peça para ilustrar perante os seus destinatários – amadores e profissionais da cena teatral – a desadequação a que habitualmente se assistia entre figurinos e personagens (*D*, n.º 1, 1843, p. 4). Fosse por ignorância ou vaidade dos actores, ou puro desleixo dos ensaiadores, acontecia ver-se frequentemente nos figurinos exibidos em palco excesso de sofisticação, ausência de rigor histórico ou falta de realismo – falhas que se forem perspectivadas no contexto dos dramas históricos, o género dominante no teatro de produção nacional até à década de cinquenta, tomam uma dimensão particularmente caricata.

Os conteúdos do referido semanário – expostos em rubricas sugestivas como “Barba, e cabellos” ou “Actores – Regras e preceitos: como o actor deve entrar em

cena” (*D*, n.º 5, 1843, p. 34) – procuravam abordar todas as vertentes, da encenação à representação, da caracterização das personagens a esclarecimentos sobre história e costumes, constituindo um espelho elucidativo da *praxis* teatral desta época. O seu intuito pedagógico, perfilado por tantos outros periódicos do género, destinava-se a obviar fortes lacunas de formação na maior parte dos intervenientes na actividade teatral. E não terminava sem fazer cruéis observações a actores em particular:

Felicidade, felicitar e feliz, e não *filicidade*, *filicitar*; e *filiz*. Fazemos esta advertência a S.ª Guilhermina, porque troca effectivamente a vogal da primeira syllaba (*D*, n.º 6, 1843, p.44).

A pronúncia incorrecta que ecoava nos palcos era, aliás, um dos aspectos mais censurados por toda a imprensa, que apontava a reduzida escolaridade de muitos actores como causa. Depois de denunciar alguns erros de pronúncia recorrentes, o *Dramático* concluía:

E se estes erros se dão em homens entendidos, como deixar de encontral-os n’uma classe, pela maior parte, desprovida da lição dos livros, e falta d’um competente guia? (*D*, n.º 1, 1843, p. 2).

Também o modo de representar tinha de sofrer melhorias, se se queria um teatro que actuasse sobre as emoções do seu público. Distinguindo entre representação – “tudo aquillo que na scena se expoe aos olhos do auditório” –, e recitação – “tudo aquillo de que o informam sem que o veja” –, o *Dramático* aconselhava ao actor: “Quando representa [...] deve collocar-se na posição da personagem que está copiando [...]”; quando recita ou narra, “então deve ser

pathetico e persuasivo, para que o Expectador se comova, ou acredite, como se estivesse vendo, as coisas que ouve contar”.⁶³

Entrar no personagem, estudar e imitar a sua natureza, comover, criar ilusão no espectador, fazê-lo esquecer-se de si – eis o que se pretendia de um actor⁶⁴. No entanto, segundo Manuel Macedo⁶⁵ na *Arte Dramática* – uma das poucas obras de referência da época no campo da encenação e da representação –, até à vinda para Portugal de Émile Dour, a declamação que cá se praticava arrastava-se numa “meloqueia cadenciada e plangente [...] entrecortada por esse eterno soluço” que ainda na década de sessenta, “constituia o artifício principal da dicção de um ou outro velho actor ou actriz” (Macedo, 1885: 22).

Ao tom artificial, arrastado e declamatório juntava-se o exagero dos gestos, testemunhado por Heeringen, quando ia aos espectáculos do Salitre: o “[...] patetismo, aquele esgrimir com os braços, aquelas ruidosas saídas dos heróis e das heroínas [...]” (cit. in Carvalho, 1993: 97) Convencidos de que a amplificação dramática dos seus feitos era directamente proporcional à persuasão das plateias, muitos actores desdobravam-se em lances de grande amplitude – como Carlota Talassi ou Teodorico, dois dos actores mais populares entre a sua classe na década de trinta e quarenta:

O que tornava ainda mais pesada a ideia d’aquella virtude famosa, era o tom em que a actriz [Talassi] declamava, antiga escola, escola da cantilena, do sublinhar de intenções, dos grandes tons, e grandes geitos e tregeitos. (Machado, 1875: 68).

Sempre exagerado no gesto e na palavra, como era pecha da sua escola dramática, ajudava-o [Teodorico] imensamente a figura elevada e imponente, o

⁶³ Em cenas com música “Sempre que o Actor tem de tocar em scena algum instrumento, cuja execução ignora, e que por essa causa é suprido por um Instrumentista (occulto convenientemente), deve elle Comediante imitar todos os movimentos do tocador, e, de tal modo que illuda o auditorio. Se péga n’uma arpa, n’um bandolin, ou outro qualquer instrumento de cordas, é preciso dedilhar com arte, e como que ferindo essas ditas cordas [...]. – Quando assim não pratiquem perdeu se a verosimelhança” (*D*, p.61, n.º 8, 1844)

⁶⁴ Sobre esse assunto, ler Vasconcelos, 2003a: 37 e ss.

⁶⁵ Pintor e Conservador do Museu Nacional de Belas Artes (Vasques, 2010: 10).

vozeirão forte e cavernoso, de que tirava efeitos de cólera e de ameaça, que abalavam o teatro nos alicerces. (Bastos, 1947: 91)

Nesse sentido, torna-se compreensível o fenómeno de sucesso imediato de actores como Epifânio e Emília das Neves. Antigos discípulos de Émile Doux, foram dos primeiros da sua geração a imprimir às suas composições uma aura de naturalidade que contrastava com o patetismo usual dos palcos da época, “[...] onde o melhor artista era o que gritava em berros tragicos, ou que se desmanchava em gestos grotescos” (Noronha, 1909: 379):

Magdalena, a corôa da sr.^a Emilia, está sendo bellamente desempenhada neste theatro [TDMII]. A sr.^a Emilia na parte de Magdalena é admirável; a dôr de mãe, quando lhe roubam o filho, e amor pelo pae dessa creança, filha d’um erro, não podem ser mais bem expressados. Tem lances em que o publico duvida da illusão, e as lagrimas correm de todos os olhos.” (Ap., n.º 14. 1850, p. 56)

A eficácia da representação destes dois actores surtiu um efeito muito expressivo no público e estabeleceu um padrão de exigência que urgia ver aplicado a toda a classe de profissionais dramáticos. Uma crítica de 1837 a dois dramas do Teatro da Rua dos Condes mostra, já nessa data, o impacto de Epifânio como portador de uma nova escola de representação:

Na *Duqueza de la Vaubaliere* [...] a Sr.^a Talassi desempenhou muito bem o interminável papel da duqueza. Conviria que moderasse um tanto mais nos últimos actos o tom geral de queixume e *lamuria* em que se põe, e que a torna monótona. As expressões de sentimento e afflicção perdem de seu efeito quando se fazem habituaes. [...] O actor de mais esperanças é porêem inquestionavelmente o Sr. Epiphanio que em muitas d’estas peças, mas especialmente no *Homem da mascara de ferro*, mostrou o que a applicação e a intelligencia podem fazer, representando com um natural e um tacto

extraordinario e que não estamos acostumados a ver nas scenas portuguezas (E-A, 22.05.1837)

A má qualidade de muitas traduções e imitações, que frequentemente desvirtuavam, mutilavam ou empobreciam o conteúdo da peça, constituía um outro problema do teatro que se praticava – como fica patente, por exemplo, no reparo feito a uma reposição de *O médico da nova escola* em 1850, no Teatro do Ginásio:

O médico da nova escola é uma imitação infeliz do *médecin malgré lui* de Moliere. Causa dó ver como, a scenas chistosas e engraçadissimas da comedia original, substituíram scenas ridiculas, que o público não applaudirá sempre, porque nem sempre as platéas são dotadas d’aquella simplicidade, e inocencia, que caracteriza as platéas ordinarias do Salitre, para quem parece que esta imitação foi escripta (RE, 1.07.1850).

Aos erros de prosódia e pronúncia dos actores e às incorrecções de linguagem dos tradutores, somava-se um desempenho vocal no palco que deixava muito a desejar, sobretudo nas peças que requeriam uma forte componente musical. À excepção do repertório de óperas cómicas – em voga a partir da década de quarenta no Teatro da Rua dos Condes, com enorme expansão na década seguinte nos Teatros do Ginásio e do D. Fernando, e em função do qual as companhias escrituraram cantores profissionais para desempenhar os papéis principais –, era suposto todo o outro repertório teatral ficar a cargo de actores, a quem faltava formação musical. Cabia aos ensaiadores e directores musicais obviar essa lacuna, provavelmente fornecendo rudimentos básicos de música nos ensaios e adaptando a escrita vocal dos números musicais às possibilidades do elenco, com resultados nem sempre satisfatórios. Em consequência, as companhias acabavam pontualmente por absorver os cantores de ópera cómica no contexto do repertório dramático⁶⁶, de que resultavam situações paradoxais: actores bons ou regulares na declamação

⁶⁶ Sobre esse assunto, ver Capítulo IV, p 274 e ss.

espalhavam-se no número de canto; cantores com boa prestação vocal tornavam-se sofríveis na contracena; o todo do espectáculo era recebido pelo público de forma fragmentada. A soprano Radicci, que em 1842 tinha sido contratada por Farrobo para desempenhar um papel na ópera cómica *Fra diavolo* (de Auber/Scribe) no Teatro da Rua dos Condes, tinha sérias dificuldades em fazer sobressair a sua voz afinada do conjunto de actores que eram postos a cantar:

[...] Pobre *Fra-Diavolo*, como elle vem ridiculo e acanhado! [...] A Sr^a Radish não se deixa ouvir, confundindo-se a sua voz com os gritos desentoados de suas companheiras (*EP*, 29.09.1842).

Um ano mais tarde, vemo-la ainda no mesmo teatro a substituir a talentosa Emília das Neves na comédia *O Camões do Rossio*⁶⁷: apesar do ingrato da situação, nas partes cantadas “[...] em recompensa a sua voz vinga-a multiplicadamente [...]. A sua ária no 1.º acto é linda e muito habilmente executada: as coplas do 2.º acto deliciosas” (*R*, 20.05.1843). A forma como o articulista do *A Restauração* avaliou o espectáculo em causa não nos deixa qualquer dúvida sobre as consequências de um desempenho desigual na cena e o seu efeito fragmentador do espectáculo. No número musical, o que importava evidenciar eram os dotes vocais da actriz, cujo mérito recompensava as falhas na declamação. Assim, canto e representação eram entendidos como competências autónomas e fruídas em separado, inviabilizando o sentido de unidade e verosimilhança da peça – uma situação pouco desejável numa época em que se pretendia que a acção dramática fosse recebida como um todo, coeso, capaz de suscitar a ilusão e a identificação do espectador.

Perante tudo isto, a reforma do teatro não se podia limitar ao incentivo da criação literária nacional. Era necessário promover melhores práticas teatrais: fazer boas traduções, dramaturgicamente cuidadas, e onde não se estropiasse a língua

⁶⁷ Tratava-se do texto de Inácio Maria Feijó – profundamente revisto e alterado por Almeida Garrett (Picchio, 1969: 260) – com música de Mathias Jacob Osternold (1811-1849). Segundo Ernesto Viera, nesta peça “havia uma ária que adquiriu muita voga nas salas” (Vieira, 1900: II, 143).

portuguesa; entregar os textos a ensaiadores competentes e distribuir as personagens por actores versáteis e com sólida formação.

7. A formação dos actores e a repercussão da Escola de Declamação na *praxis* teatral

A reforma estrutural que Garrett operou no teatro contemplava, obviamente, a formação dos actores, em escola própria criada para o efeito. Até à concepção do Conservatório Geral de Arte Dramática, criado pela Lei de 15 de Novembro de 1836 (artigo 3.º), a formação dos actores decorria nos próprios teatros. Lado a lado com o elenco, de que tanto faziam parte actores societários como contratados, as companhias dispunham muitas vezes de discípulos – por vezes muito novos – a quem eram dadas figurações ou pequenos papéis em troca de uma remuneração simbólica.

Com o novo Conservatório, concebido como um único organismo onde funcionavam três escolas de ensino artístico – a Escola de Declamação, a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial e a Escola de Música (que absorvia o Conservatório de Música, aberto em 1835 e dirigido por Domingos Bomtempo) – Almeida Garrett pretendeu inaugurar uma nova era na actividade dramática. Instalado no antigo Convento dos Caetanos, o Conservatório principiou funções em 1839. A direcção da Escola de Declamação foi entregue ao actor Paul, assistido pelo cómico Manuel Baptista Lisboa e por José Augusto Correia Leal (Dantas, 1969: 187)⁶⁸ e aí eram administradas as cadeiras de Declamação, História e Leitura e recta pronúncia (Palmeirim, 1883: 9). Segundo os Estatutos de 24 de Maio de 1841, a cadeira de História englobava rudimentos históricos, história universal e pátria e cronologia (Sequeira, 1955: I, 41-42); a cadeira de Declamação comportava a “declamação especial trágica e cómica; a declamação cantada dos mesmos géneros ou applicada á scena lyrica, e a declamação oratoria” (GV, 10.01.1853) e a Leitura a teoria, gramática

⁶⁸ Em 1840, a direcção da Escola de Declamação pertencia a Cesar Perini de Lucca. João Nepomuceno de Seixas e José Augusto Correia Leal leccionavam História e Recta Pronúncia e Linguagem, respectivamente (Bastos, 1898: 145).

prosódia e pontuação (Ribeiro, 1871: VI, 402). Com este plano de estudos, estariam assim criadas as condições para um melhor desempenho dramático: actores e futuros ensaiadores estariam na posse quer dos conhecimentos necessários para a compreensão das diversas épocas históricas onde decorria a acção, quer das técnicas de representação a aplicar, com a componente musical incluída.

No entanto, a médio e longo prazo a repercussão da Escola de Declamação na actividade teatral revelou-se quase residual. Uma média de cerca de duzentos alunos frequentou anualmente o Conservatório entre 1840 e 1860, da qual apenas perto de um quarto cursava teatro (França, 1974: II, 407). Desses, segundo um relatório de 1883 do então director, Luís Augusto Palmeirim, muito poucos ingressaram na carreira profissional. O mesmo não sucedia com os alunos saídos das Escola de Música e de Dança, cujo número de inscritos, no caso da música, praticamente duplicou em vinte anos (Rosa, 2000: 95). Terminados os estudos, “os teatros da capital, sobretudo o S. Carlos, facilitavam regularmente a entrada na carreira aos alunos das classes de música e de dança, o que não acontecia para os da tragédia e da comédia” (Lambertini, 1914: 2440).

O relatório de Palmeirim, enquanto director do Conservatório entre 1878 e 1893 é elucidativo do progressivo declínio da Escola de Declamação face às outras duas Escolas, contrariando assim “um dos grandes empenhos de Almeida Garrett, se não o maximo [...], de crear artistas dramaticos que podessem vir a ser dignos interpretes”: após a demissão de Garrett, perante as verbas requeridas para o sustento do Conservatório, vozes de imediato se ergueram no parlamento, em nome da economia, “o eterno phantasma dos espíritos tacaños”; as administrações que se seguiram, de Joaquim Larcher, António Pereira dos Reis e do marquês de Fronteira, nomeados pelo governo de Costa Cabral, fizeram letra morta da aula de Declamação e suas auxiliares; só as aulas de música e dança “poderam resistir aos ventos de travessia com que o utilitarismo egoísta contrariava o progresso das artes” (Palmeirim, 1883: 6 e ss), traduzidos em reduções drásticas da dotação governamental (Lambertini, 1914: 2440). Para Palmeirim, “a razão d’este facto, que parece anormal, é obvia e concludente”:

Os theatros da capital, principalmente o de S. Carlos, davam vasão regular, se não abundante, aos discípulos das aulas de musica e de dansa do Conservatório, emquanto que os da aula de declamação, irregularmente dirigidos e insufficientemente auxiliados [...], encontravam um invencível barranco á vocação que os trouxera a frequentar as aulas do Conservatório. Alem d’isso, os theatros de segunda ordem – não havia então outros na capital – andavam mais á mercê dos seus respectivos guarda livros do que orientados nas evoluções das artes scenicas. O *deve* e o *ha de haver* das empresas commerciaes, obrigava os directores dos theatros a não estreitarem relações com o Conservatorio, que continuava vivendo uma vida de isolamento, sem que a d’elles desse signaes de encarrilar com destino a mais prospero futuro. (Palmeirim, 1883: 9).

Estava deste modo condenado ao fracasso o projecto de restauração do teatro como veículo privilegiado da cultura e da educação nacional. Em tempos de Cabralismo, era mais importante canalizar o potencial do Conservatório para o Teatro S. Carlos. Assim, ao programa do iluminismo para o teatro entendido como função de esclarecimento, sobrepunha-se liminarmente a ópera do S. Carlos como função de divertimento (Carvalho, 1993: 66 e ss). Com tão limitado número de actores a sair da Escola de Declamação, e menos ainda a ingressar nas companhias, o seu impacto na *praxis* teatral ao longo de gerações foi diminuto. Em 1846, estavam matriculados vinte alunos dos quais apenas seis tiveram aprovação (Ribeiro, 1871: VI, 417). Em 1847, segundo o periódico *O Artista*, a Escola terá mesmo ficado sem ninguém:

Acha-se [...] sem alumnos a aula de declamação do Conservatorio Real de Lisboa, e declama-se por ahi n’esses teatros de 2ª ordem d’uma maneira miseravel, e com excepção d’alguns [...] todos precisam de frequentar estabelecimento de tal natureza [...]. Porque se não cumpre pois o artigo 28 do decreto regulamentar de 30 de Janeiro de 1846? (Ar., 12.12.1847).

Nesse artigo, a Escola de Declamação seria “collocada no theatro nacional de D. Maria 2.ª, e reformada por modo, que” pudesse “cabalmente preencher os fins da sua

instituição” – medida que só foi efectivamente tomada em novo decreto de 1853 (Palmeirim, 1883:12). Segundo Júlio Dantas, a Escola de Declamação veio mesmo a ser extinta em 1848. Só passados treze anos Duarte de Sá conseguiu “pelas suas relações políticas e pela amizade que tinha com o Conde de Farrobo, restaurar a antiga escola de declamação e colocar-se como seu director” (Dantas, 1969: 183).

Entretanto, nos palcos persistiam os erros de linguagem, entradas fora de tempo, má pronúnciação⁶⁹, falhas de textos e até diálogos com o ponto (Sequeira, 1955: I, 188, 220). Assim, segundo um periódico de 1853, “a existência pois de uma aula de declamação” não terá prestado nenhuns serviços à arte cénica. “Que nos diga o Conservatório quaes são os cómicos de reconhecido merecimento que das sua escholas teem saído; que nos nomeie apenas um só, que tenha figurado nos theatros públicos [...]?”. Nomes como Emília das Neves, Josepha Soller, Anastácio Rosa ou Taborda, nada deviam ao Conservatório; “devem [...] a sua primeira eschola, o seu primeiro desenvolvimento, ao estudo que fizeram dos modellos francezes” veiculados por “Emílio Doux, quando este foi empresário e director do theatro nacional”, seguido dos “srs Epifaneo Aniceto Gonçalves e Francisco Fructuoso Dias”, responsáveis pela formação e consolidação dos actores do Teatro da Rua dos Condes, até à abertura do Teatro D. Maria II, em 1846. “Ás fabulosas escholas de conservatório, em justiça, nada pois se deve.” (GV, 10.01.1853). Para corroborar esta afirmação basta analisar o primeiro elenco contratado para o Teatro Nacional, já a Escola de Declamação funcionava há sete anos: dos vinte e três elementos escriturados, apenas duas actrizes eram oriundas do Conservatório (Fortunata Levy, 2.ª dama central; e Joana Carlota, 2.ª dama cómica e utilidade).

⁶⁹ Em 1850, um jornal referia-se ao Teatro D. Maria II como o “Argel do Rossio” por lá se falar mais mouro do que português (Sequeira, 1955: I, 161).

8. O Teatro D. Maria II

Em 1843, com o Teatro D. Maria II em plena fase de construção, escrevia Alexandre Herculano:

A edificação do teatro nacional⁷⁰ “é uma questão de todo o paiz. Lisboa é a cabeça do reino, resume a intelligencia e a civilização da nossa terra. Quando um estrangeiro chega á capital da monarchia, e pergunta onde é o theatro portuguez, com as faces tinctas de rubor e com os olhos no chão, guiâmol-o ao pardieiro da taberna normal da rua-dos-condes: e elle mede por ahi o nosso progresso litterario e artistico (Herculano in *RUL*, n.º 6, 1843, p. 71).

De facto, até à abertura do novo teatro, os espaços existentes deixavam muito a desejar. O Teatro Normal da Rua dos Condes era descrito como um humilde e tosco edificio (*RT*, 1.10.1843), com lugares acanhados, corredores estreitos, escadas íngremes e esburacadas, frisas de onde quase não se via o pequeno palco e uma comprida plateia completamente às escuras (Bastos, 1947: 339). O próprio Salitre, relatado por Lopes de Mendonça como um teatro quente e abafado, cuja “sala é uma gaveta” e os camarotes um casulo (*RS*, 29.03.1849), teria melhores condições:

Esta salla, em relação á dos condes é mui preferível, sendo a única desvantagem a maior distancia; mas a sua capacidade é mui ampla, a sua forma mais conveniente, e a sua solidez infinitamente mais segura, pois muito há que a Cidade houvera devido mandar abater a salla dos condes que todos os entendidos dizem construída sobre um abysmo, e ameaçar proximo desastre (Lopes de Mendonça in *R*, 20.03.1843).

⁷⁰ Maldosamente assinalado no índice da revista como o “ «Teatro Agrião» que nasce e se cria com o pésinho na água”, já que os terrenos onde se plantaram as fundações ficavam frequentemente alagados (*RUL*, n.º 17, 1843, p. 208)”.

Com a edificação do D. Maria II, fruto da reforma de Garrett, pretendia-se assim resgatar o teatro declamado da sua miséria e restitui-lo à mesma dignidade auferida pelo teatro de ópera, instalado desde 1793 no magnífico edifício do S. Carlos. Pretendia-se também que o teatro praticado nesta sala constituísse norma e modelo a seguir, com a utilização de um elenco criteriosamente escolhido, a preferência pelo repertório original português e uma direcção cénica eficiente.

A 29 de Outubro de 1845, por ocasião do aniversário de D. Fernando, o Teatro D. Maria II abriu pela primeira vez as suas portas. Joaquim Casimiro Júnior teve o privilégio de figurar no programa de pré-inauguração do primeiro Teatro Nacional construído como tal no país – uma vez que, após seis récitas, o mesmo voltaria a fechar para conclusão de obras, para só abrir em definitivo no ano seguinte. Três peças dramáticas, desempenhadas pela companhia do Teatro da Rua dos Condes, foram levadas à cena numa sessão festiva que só terminou às duas da madrugada⁷¹ (Sequeira, 1955: I, 111): *A manhã de um belo dia* – cantata alegórica de Santos Pinto sobre um texto de Mendes Leal; *O senhor de Dumbiky* – uma comédia em três actos de Alexandre Dumas, traduzida por João Baptista Ferreira; e a farsa lírica em um acto *Um par de luvas*, de Silva Leal, com música de Joaquim Casimiro Júnior⁷². Se o objectivo da edificação do Teatro Nacional fora, como estava expresso no Decreto de 15 de

⁷¹ Era prática comum nos teatros apresentar duas a três peças por noite, entre as sete da tarde e a meia-noite.

⁷² As circunstâncias em que Casimiro foi incumbido desta obra para a abertura do Teatro Nacional são explicadas no prefácio de Silva Leal à publicação dos textos, posta à venda, pouco antes da estreia, na “casa dos camarotes” do teatro: “Não tarda a fazer um anno que eu tive a satisfação de ver em scena uma farça-lyrica que de collaboração com o Sr. Frondoni nos atrevemos a submeter ao juízo do publico. O êxito d’esta composição, sem exemplo no theatro portuguez, foi bem capaz de animar e estimular poetas e compositores a seguirem e aperfeiçoarem um género que tão extraordinária sympathia soubera merecer. Mezes depois o Sr. J. Casimiro, cujo talento musico é por todos reconhecido, foi convidado pela empresa do theatro-nacional [TRC] para escrever também uma farça-lyrica. O illustre compositor quis absolutamente que eu fizesse a poesia. A obra marchava mui lentamente. Mas tendo aquella empresa recebido ordem do respectivo Ministro para dar uma representação no Theatro de D. Maria II, na noite de 29 d’outubro, fui por ella instado para acabar a poesia da farça, cuja musica seria commettida ao Sr. Frondoni, se por qualquer motivo a outra não viesse a concluir-se. Por mais de uma consideração annui a este pedido em ambas as suas partes. Não me lisonjeio de que esta minha segunda producção mereça, por parte do poeta, um acolhimento tão geral como o BEIJO [26.11.1844, TRC]. O seu assumpto é menos popular, talvez; é menos caracteristico da peculiaridade de costumes assollados pelos seculos, porque é universal e moderno; mas tão singello como o outro, é talvez mais satyrico e verdadeiro; a sua execução litteraria porventura mais acurada, porque assim me pareceu dever ser. N’estas pequenas peças é sobretudo necessário o contraste. Na que se vai seguir ver-se-ha uma scena de costumes que nos é peculiar.” (Silva Leal cit. in Santos, 1985: 146)

Novembro de 1836, o de promover um espaço “em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais” (cit. in Rebello 1980: 37), não admira que mais uma vez a imprensa, aparentemente secundada na sua indignação pelo público, ignorasse as duas peças originais portuguesas, para se fixar na presença intolerável de uma comédia traduzida, como se lia no *A Restauração*:

Abre-se finalmente o theatro de D. Maria II, em o proximo 29 de Outubro. [...] Agora o que se-nos-figura cobrir de eterno vilipendio a nação e a arte, é abrir-se o theatro nacional como uma comedia estrangeira! Ha tres annos que se trabalha na edificação do novo theatro, e tres annos não bastaram para se convocarem peças origianes, para se-analysarem, para se-escolher d’entre ellas um espectáculo comdigno da litteratura e da patria! Que se dirá de nós? Que somos o mais inculto povo da Europa [...]. (R, 26.09.1845)

As nossas previsões não eram com effeito mal fundadas. A comedia francesa tinha na representação de hontem desagradado soberanamente. Hoje repetiu-se em beneficio da companhia do theatro da rua dos Condes, mas foi repellida com uma pateada tão estrondosa e pertinaz como nunca se viu. A senhora Talassi chegou a perturbar-se a ponto quasi de cahir redondamente no tablado; todos os mais actores se angustiam como é de suppor. Sentimos muito, sempre que ha taes occorrencias, mas o publico não deixou de ter razão. A peça sobre ser estranha, é licenciosa como haviamos dicto, e não tem meritos porque se possa defender. O certo é que a primeira vez que o público pisou o novo theatro, foi forçado logo a estreal-o com uma pateada!” (R, 31.10.1845)

A justificação apresentada por Mendes Leal, o responsável pelo alinhamento do espectáculo, da inexistência de uma terceira peça original pronta para ensaios, não acalmou os ânimos (Santos, 1985: 143).

Para a abertura definitiva a 13 de Abril de 1846, dia do aniversário de D. Maria II, não se incorreu no mesmo erro. Um novo concurso dramático lançado em *Diário do Governo* a 3 de Novembro de 1845 elegeu, de um número expressivo de trinta e duas composições teatrais, uma peça histórica dedicada a Costa Cabral (*Álvaro Gonçalves o*

Magriço ou Os doze de Inglaterra, de Jacinto Aguiar Loureiro). O drama foi apresentado com “grande luxo e aparato” (Bastos, 1898: 145) ao longo da sua curta existência (não deu mais do que dez récitas). Mas o facto é que as circunstâncias anteriores pareciam ter maculado irremediavelmente a vocação nacional do Teatro⁷³. Dez anos volvidos sobre a sua edificação, o que dominava o panorama teatral lisboeta, incluindo o tão desejado teatro nacional, eram ainda as imitações e traduções de peças francesas, e isto não só porque a reforma teatral setembrista tinha há muito sido abalada pelas demissões e omissões orçamentais dos governo de centro-direita que se seguiram, pouco disponíveis para suportar dispêndios com o teatro (França, 1974: II, 408), mas também porque toda uma estrutura de produção e consumo (agentes teatrais, dramaturgos, tradutores e público), à margem dos apelos de uma pequena audiência e de alguma imprensa politicamente empenhada, mantinha-se quase inalterável nos seus gostos, insensível a propósitos nacionalistas e civilizadores, e procurava nas salas de espectáculo tão só e apenas a recreação.

Uma estatística da *Revista dos Espectáculos* referente a esse ano de 1855⁷⁴ revelava que, de um total de vinte e nove peças apresentadas no Teatro D. Maria II, apenas seis eram portuguesas; ficava-se também a saber que, do total de cento e vinte e duas peças em cena nos restantes teatros de Lisboa (TG, TDF e TRC), apenas cerca de um terço eram igualmente originais portuguesas (*RE*, 29.02.1856). Se as traduções dominavam claramente sobre os originais, é bastante revelador o facto de ser precisamente o Teatro Nacional D. Maria II a ostentar uma percentagem inferior de textos portugueses em relação aos outros teatros públicos: 26% contra 31%. Este quadro de oferta dramática ia sem dúvida de encontro às expectativas de um público, transversal a todas as classes, que via no teatro sobretudo uma fonte de entretenimento e de sociabilidade.

⁷³ Segundo Matos Sequeira, a Sociedade formada para a exploração do teatro nacional não tinha obrigações de repertório, podendo levar à cena as peças do gosto do público (Sequeira, 1955: I, 128).

⁷⁴ Estava já o Teatro D. Maria II sob a tutela directa do estado há dois anos (Santos, 1985: 436).

Em finais desse mesmo ano de 1855, foi escriturada uma companhia francesa para partilhar o Teatro D. Maria II com a companhia portuguesa residente⁷⁵. Actuavam duas vezes por semana e em quatro meses apresentaram trinta peças diferentes, desempenhadas “na ponta da língua” mas, segundo os entendidos, de interpretação inferior às da companhia nacional (Sequeira, 1955: I, 188). Não obstante, o sucesso para o Teatro D. Maria II foi imediato:

A receita das seis primeiras noites foi superior á dos ultimos dois mezes e meio que elle funccionou. (MT, 15.10.1855).

A presença de uma companhia estrangeira atraiu ao Teatro Nacional o público elegante de Lisboa, e apesar de este reconhecer na célebre Emília das Neves superiores qualidades de interpretação em relação à sua rival francesa, Virginie Dezajet, no papel de *Adriana Lecouvreur*, nunca o D. Maria II tinha sido como agora ponto de encontro da alta sociedade. Duas comédias inéditas de Almeida Garrett – *D. Filipa de Vilhena* e *O tio Simplicio* – apresentadas no contexto de uma homenagem por ocasião do aniversário da sua morte (ocorrida a 9.12.1854) não atraíram mais que “algumas dúzias de espectadores, entre os quais entravam raros jornalistas, e um ou dois amigos predilectos do grande poeta”. De resto, “mais ninguém povoava aquelas bancadas, frias e indiferentes”. “Mas”, constata o crítico Andrade Ferreira:

tirae do cartaz o nome illustre don auctor do *Frei Luiz de Sousa*, e affirmae que em vez de se cumprir um dever de illustração, ha a ver um vaudeville, uma *pochade*, ou em summa cousa com visos de francez e que tenha vindo de Paris, e vereis aquelles camarotes do theatro de D. Maria encherem-se e refluirem de damas e esplendores de toilette. [...] è n'estas occasiões unicamente que o theatro normal apparece vistoso e esplendido de espectadores. O mundo elegante corre ancioso a escutar estes *primores* do repertorio francez. [...].

⁷⁵ Uma pessoa da confiança do comissário do teatro, D. Pedro de Brito do Rio, foi directamente a Paris contratar com a companhia de Boudeville e Dezajet, dirigida por Luguët. A sociedade francesa permaneceu no Teatro D. Maria II até meados de 1856 (Sequeira, 1955: I, 187).

Não eram certamente os dotes de representação que atraíam o público culto lisboeta. “Mr Minne, fazendo tregeitos e estorcendo-se em esgares de baixa comica, é considerado como um modêlo de arte de interpretação [...]. Um vestido de M.elle Roqueville torna-se o attrativo de centenaes de oculos [...]. Isto sim, isto é que é divertido; isto é que dá vida, movimento e fama ao theatro.” Também não era o repertório nacional que lhes interessava:

Quem trata lá de *D. Philippa de Vilhena* nem do *Tio Simplicio*, duas cousas que teem a desgraça de ser escriptas em portuguez, genuino e bom portuguez, idioma que uma boa parte da nossa sociedade não entende? Os nossos *jeunes diplomatiques* e as damas de salão não sabem senão francez, não pelo Lhomond, que isso seria il-os metter em labyrinthos e superfluidades grammaticaes com que elles não podem, mas francez de orelha, aperfeiçoado nos dialogos fugitivos, entre uma polka e uma waltz, com um *attaché à la legation de France*. (Ferreira in *RE*, 16.12.1856)

Decididamente, o que levava o público burguês e aristocrata a uma acorreria anormal ao Teatro D. Maria II não era tanto o conteúdo ou a eficácia da representação; era o desejo de exibição de si próprio e de reforço colectivo de uma falsa imagem de cosmopolitismo, de que, obviamente, a língua portuguesa estava excluída. De resto, no contexto da companhia portuguesa, os espectáculos que costumavam estar mais tempo em cena eram inevitáveis traduções ou imitações de comédias, muitas com a música de Casimiro: até à sua morte, o compositor compôs cerca de quarenta e nove obras de música teatral para o Teatro Nacional, das quais se destacou com enorme êxito a comédia traduzida *História de um pataco*⁷⁶ (1858), que chegou a estar sessenta dias em cena.⁷⁷

⁷⁶ VASCONCELOS, Luís de, *Historia de um pataco*, comedia em um acto [trad.], representada no theatro de D. Maria II, Lisboa, ed. de Manuel Antonio de Campos Junior, 1864. Não foi encontrado nenhum exemplar da música.

⁷⁷ Ernesto Vieira afirma que a peça musicada por Joaquim Casimiro *História de um Pataco* estreou no Teatro do Ginásio em 1858 (Vieira, 1900: II, 256). Não foram, no entanto encontradas notícias na imprensa sobre essa suposta produção do Teatro do Ginásio. Inversamente, a estreia da peça em 1858

De resto, do repertório português apenas três grandes sucessos foram dignos de nota no espaço de dez anos. O drama *O alcaide de Faro*⁷⁸ de Costa Cascais, estreado em 1848, atingiu o recorde de trinta e dois dias em cena, ao que parece muito ajudado pela novidade de um cavalo em cena (Sequeira, 1955: I, 147). No ano seguinte o recorde foi quebrado pelo drama aparatoso *O templo de Salomão* de Mendes Leal, considerado aliás por alguma imprensa como uma imitação não assumida do francês *Le jugement de Salomon*⁷⁹. O aparato cénico, as grandes cenas de bailado, os cuidadosos figurinos e a música em profusão de Santos Pinto em nada superaram o grande atractivo de agora juntar aos cavalos, camelos. Numa só época atingiu quarenta e cinco representações, a que se seguiram diversas reposições (Sequeira, 1955: I, 156-157)⁸⁰. Na senda dos anteriores, o drama aparatoso *A queda de Jerusalém* (1852) de D. José de Almada e Lencastre, à custa dos desmoronamentos e dos fumos de enxofre, clarões e labaredas (Sequeira, 1955: I, 169), atingiu as cinquenta e cinco récitas. Continuavam a ser sobretudo as peças de grande efeito a atrair o público, o que levaria um dia a *Revista dos Espectáculos* a constatar:

Digam o que quizerem os jornalistas e os folhetinistas; o publico gosta, ou desgosta, as mais das vezes sem saber porque. É o instinto *das massas*. [...] O povo gosta mais de *ver* e *sentir* do que *ler* e *reflexionar* (RE, 30.04.1856).

A imprensa da época, aliás, constitui um excelente barómetro de todo este fenómeno. Como já vimos, uma boa parte dos seus colaboradores continuava a comungar de uma crença quase absoluta no poder do teatro em transformar a acção dos homens e, com maior ou menor propriedade de argumentação e profundidade de análise, ia dissecando de forma crítica os vários aspectos da vida teatral, como revela

no Teatro D. Maria II está documentada no Sequeira, (1955: II, 768) e na própria edição. Muito provavelmente foi nesta produção que Casimiro colaborou.

⁷⁸ CASCAIS, J. da Costa, *O alcaide de Faro*, drama original português em 5 actos, in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, vol. 2.

⁷⁹ Provavelmente DUVERT, Félix-Auguste et VAUROUSSEL, Augustin Théodore de Lauzanne de, *Le jugement de Salomon*, vaudeville en un acte, 1835.

⁸⁰ Na última récita, a 28 de Outubro, mais de cem pessoas vindas dos arredores ficaram sem bilhete (Sequeira, 1955: I, 158).

esta cruel e concludente constatação da *Revista Universal Lisbonense*, em 1850, sobre o estado do teatro nacional:

Temos uma Inspecção Geral dos Theatros, um Inspector Geral, um Conservatorio Real de Arte Dramatica, um vice presidente do Conservatorio, um secretario, uma lei para o primeiro theatro de declamação, uma comissão Inspectoria do Theatro de D. Maria II, uma Direcção do mesmo theatro, um Fiscal, um Subsidio de 600\$000 réis mensais; temos mais, um Theatro que custou bons trezentos contos de reis e que se arder não está no seguro, e que não tem cobertura que o preserve dos estragos da chuva; o *Alcaide de Faro* passando trez vezes a cavalo perante o publico como se fosse um comparça; a sr.^a Maria da Gloria estreando-se trez vezes, o que prova o grande proveito da Escola Theatral de que não saem discípulos; os actores, salvo honrosas excepções, falando portuguez que parece mouro; em logar do *Catão* a *Aldina*; em logar do *Frei Luiz de Sousa* a *Nossa Senhora dos Anjos*; em logar do *Auto de Gil Vicente* muito afrancezadas traducções representadas ante os bancos da plateia; [...] os cavalos e os camelos postos no palco e nos cartazes ao pé dos actores e dos seus nomes; grande espectáculo em logar do espectáculo [...]. Temos tanta coisa e não temos Theatro Portuguez. (*RUL*, 31.01.1850)

A aparente indiferença do público pelo repertório português, o seu relativo desinteresse pelo conteúdo da representação, que privilegiava o artificialismo do espectáculo “em vez de teatro sério e pensante” (*RE*, 16.12.1856), que enfim parecia reproduzir no Teatro D. Maria II a função recreativa e de “exibição do eu” que Mário Vieira de Carvalho diagnosticou no Teatro S. Carlos no mesmo período (Carvalho, 1993), constituía todo um panorama de recepção que defraudava os objectivos que levaram à sua edificação, mas que, por outro lado, foi habilmente capitalizado pelo ensaiador em exercício nesse teatro durante os primeiros dez anos, imprimindo a algumas produções níveis de sucesso inéditos no contexto teatral nacional.

9. Ilusão, esclarecimento e deslumbramento

Numa época em que o teatro, no quadro dos valores liberais emergentes, pretendia actuar como instrumento de ilustração e esclarecimento junto do público, assistia-se de forma crescente à requisição do modelo de recepção iluminista de “ilusão e identificação”: todos os elementos em palco deviam ser articulados de modo a otimizar o sentido de verosimilhança e suscitar a comoção e a identificação do espectador com a acção representada (Carvalho, 1997a: 384). Verosimilhança implicava ausência de artificialismo na representação, concordância dos gestos com a palavra, harmonia entre a voz e a emoção, coesão entre o lugar histórico e o aparato cénico. Cabia aos actores corporizar a naturalidade e ao ensaiador (em geral coadjuvado por um ensaiador musical, um mestre de guarda-roupa, um aderecista e um cenógrafo) “afinar” os diversos ingredientes da peça – o jogo-de-cena, música, figurinos e cenário – para obter um espectáculo qualitativamente equilibrado e, sobretudo, dramaturgicamente coerente.

No entanto, no contexto português, salvo raras excepções, até à década de quarenta a figura do ensaiador era tão desvalorizada que estava geralmente omissa dos anúncios na imprensa. O francês Émile Doux – malgrado ser vítima de inúmeros detractores – constituiu, nesse aspecto, a novidade. Sucessivamente à frente do Teatro da Rua dos Condes, do Salitre, do Teatro do Ginásio e do D. Fernando, em todos os anúncios das companhias por onde passou, o “Director e Ensaaiador Emilio Doux” era a referência à cabeça de cartaz. Ainda que as fontes não adiantem dados significativos que nos permitam reconstruir com rigor o seu estilo de encenação⁸¹, um depoimento de 1840 revela o esforço de Émile Doux, no início mal compreendido, de consolidar no palco português um registo de representação mais naturalista, que contribuísse de facto para a verosimilhança:

⁸¹ Segundo Macedo, Doux enquanto actor e ensaiador “professava a escola romantico-sentimental, ainda idealista, posto que existissem n’ella já alguns elementos recentes de estylo realístico.” (Macedo, 1885: 22)

Os [actores] modernos, educados pelo Sr. Doux, segundo a Escola Franceza, supposto haverem recebido encómios do Publico indulgente, resentem-se com tudo do estillo estranmgeirado, que aprenderam. É certo que o verdadeiro mérito do actor conciste em imitar o natural; mas é indispensável graduar a voz de tal modo que ainda mesmo uma plácida conversa seja distintamente ouvida por todos os espectadores.⁸² (E-A, 11.10.1840)

A médio prazo, arrastados no processo de revitalização do teatro e da valorização do papel do ensaiador por ele incentivado, outros ensaiadores, alguns seus antigos discípulos, tornaram-se, eles próprios, uma referência. Entre eles destacou-se Epifânio Aniceto Gonçalves. Actor “de subido merito, que alguns artistas secundarios imitaram, conseguindo apenas copiar-lhe o maneirismo” (Macedo, 1885: 24), sucedeu a Émile Doux na direcção do Teatro da Rua dos Condes, cargo com que se transferiu para o inaugurado Teatro D. Maria II e que exerceu quase ininterruptamente até 1857, ano em que morreu vítima da febre-amarela que grassava em Lisboa (Sequeira, 1955: I, 209). Segundo o dramaturgo e cronista Júlio César Machado, tinha começado “a mais acreditada época da sua carreira artística, a de ensaiador”, e era a primeira vez que se lia em Lisboa “esta inovação franceza da phrase *mise-en-scène*. Os annuncios especialisavam sempre a direcção e a *mise-en-scène* de Epiphanio.” Atribuía-se-lhe o estudo aprofundado dos textos, o rigor na definição de cada carácter, a adequação dos gestos e maneiras (Machado, 1875: 93). Se os antigos ensaiadores “contentavam-se, que os indivíduos declamassem com mais ou menos força, mas a posição das figuras, a gesticulação dos actores, e a sua mimica, tudo era desprezado” o que fazia “desaparecer toda a illusão” e “matava completamente o interesse de acção mais viva”, o mesmo não se via nas peças ensaiadas por Epifânio:

A naturalidade preside ao seu trabalho. Os actores estão na posse dos seus personagens e representam sem constrangimentos. [...] Os quadros finaes formam-se como effectivamente succederia, se a acção em lugar de ser fingida

⁸² O crítico chega ao ponto de acusar a Emília das Neves, “actriz promissora”, de falta de gesticulação (E-A, 11.10.1840).

n'um theatro, fosse realmente executada no local onde o poeta collocou os seus personagens (GT, 28.10.1849).

Mas seria nas peças de grande espectáculo, os já referidos *Alcaide de Faro*, *Templo de Salomão*, e *Profecia ou A queda de Jerusalém* – verdadeiros sucessos do Teatro Nacional D. Maria II – que Epifânio teria a sua consagração:

Jogar com duzentos comparsas como com peças de um jogo de xadrez, ás marchas toda a solemnidade guerreira, attendendo, na disposição, d'aquellas duzentas figuras que enchem o palco, ao efeito d'optica que melhor possam produzir – eis o que Epiphaneo fez como ninguem o fizera [...]. (Machado, 1875: 93).

Epifânio teria plena consciência de que os espectáculos grandiosos de “encher a vista e os ouvidos” constituíam um chamariz, e não se poupava a esforços, fazendo anunciar as peças na imprensa com todo um aparato que imprimia à cena uma dimensão quase operática e onde não faltavam recursos comuns aos do Teatro S. Carlos. *O alcaide de Faro*, por exemplo, surgia como um drama em cinco actos “adornado de musica do sr. Pinto” (compositor de grande parte dos bailados do S. Carlos), “cenarios de Rambois e Cinnati” (cenógrafos do S. Carlos), “coros em mourisco e dança executada pelo corpo de baile do S. Carlos.” (IP, n.º 463, 1848)

Os actores, por seu turno, eram compelidos a especializarem-se em personagens-tipo – sempre o galã ou sempre o vilão; sempre a velha ou sempre a ingénua⁸³ –, uma técnica de distribuição no elenco que com a abertura do D. Maria, à semelhança da *praxis* francesa, passou a procedimento sistemático (GT, 11.11.1849)⁸⁴,

⁸³ Trata-se de um procedimento que remonta à *commedia dell'arte* e que se mantém em várias tradições teatrais, nomeadamente a espanhola e portuguesa, e incluindo o teatro de ópera, ao longo dos séculos XVII e XVIII; veja-se por exemplo a situação do Teatro do Salitre nos finais do século XVIII in Brito, 1989: 107-108.

⁸⁴ “Em 1846 tractou-se pela primeira vez em Portugal de classificar os actores, e de lhe marcar cathegorias conforme o seu merecimento artístico. O governo consultou uma commissão d'homens de

reforçado pela criação de classes profissionais. Com base no seu potencial dramático e figura física, os elementos da companhia eram escalonados em profissionais de 1.^a classe, comprimários, 2.^a e 3.^a classes e praticantes (Sequeira, 1955: I, 130) e a cada um era atribuída uma categoria de papel, onde se incluía o pai-nobre, a dama, o cómico, o amoroso, o característico, o utilidade, etc. Constituía este um meio de aproveitar os atributos físicos e dramáticos de cada actor para credibilizar a figura na cena, com todo o perigo que isto representava, nas mãos de profissionais menos talentosos, de precisamente destruir a verosimilhança, reduzindo a espessura dramática da personagem a uma caricatura, apetrechada de tiques e maneirismos que indiferenciam os papéis representados, de peça para peça. Foram, no entanto, muitos os actores de mérito que usufruíram de um justo favorecimento do público, entre os quais Carlota Talassi, Delfina, Josefa Soller (de quem um crítico diria “Josefa Soller não finge para illudir, sente para persuadir” (cit. in Sequeira, 1955: I, 166), Anastácio Rosa, Teodorico e Sargedas (todos contratados como profissionais de 1.^a classe).

Nada, porém, se assemelhou ao fenómeno de sucesso de Emília das Neves, que ao longo da sua carreira arrasou plateias e arrastou atrás de si um vasto séquito de admiradores, transferindo para o contexto do meio teatral o mesmo tipo de adulação de que usufruíam algumas cantoras de ópera do S. Carlos. Ciente do seu talento, Emília não se fazia contratar por menos de 2.500\$000 ao ano – ¼ do subsídio total do Teatro Nacional e mais do que um Conselheiro de Estado, que recebia 2.000\$000 (Santos, 1985: 325). Por sua imposição frequente, algumas peças da temporada eram substituídas, por não haver papel onde brilhar decentemente. Nas cláusulas dos contratos com o D. Maria por ela redigidos exigia, entre outras coisas, não fazer senão papéis de “dama absoluta”; não fazer “travesti”; não assistir aos três primeiros ensaios; ter direito a cabeleiras e cabeleireiro; não receber advertências do ensaiador senão no que dissesse respeito aos papéis; não fazer papéis mudos nem cantar (Sequeira, 1955: I, 218) – contrariando o requisito musico-dramático que em muitos dramas se impunha.

letras, e ouviu o parecer dos mais acreditados actores, e depois destas informações foi nomeada primeira dama absoluta a sr.^a Carlota Talassi.” (“Biografia da Carlota Talassi” in *GT*, 11.11.1849).

O estilo dramático de Emília impressionava unanimemente a plateia e a crítica, todavia de um modo que indicia, por vezes, o exercício da sobreposição da actriz à personagem, pondo em risco a concretização de uma recepção por “ilusão e identificação”⁸⁵. Uma referência elogiosa na imprensa acaba, precisamente, por denunciar essa justaposição:

Pode-se na rua encontrar Emília desprendida de atavios, sobria no gesto, modesta no porte; mas alli na scena, onde ella é a rainha, a figura illumina-se-lhe em presença do publico, a cabeça ergue-se-lhe sobranceira, os olhos irradiam luz, e os lábios soltam-lhe rápida a palavra que se inflamma pelo fogo da inspiração. Na scena desaparece a mulher: ergue-se a actriz. (CT de 23.03.1867, cit in Leme, 1875: 30).

Conjugados todos os factores, fica-se na dúvida se o programa iluminista para o teatro estaria a ser efectivamente assimilado no Teatro D. Maria II. A concepção teatral ilusionista saída do Iluminismo pressupunha, como já víramos, o ajustamento do aparato cénico aos requisitos da época e da acção – um aspecto indiscutivelmente observado na direcção de Epifânio: se no *Alcaide de Faro*, o protagonista, a certa altura, se deslocava a cavalo, era um cavalo que se fazia entrar em cena; se no *Templo de Salomão* havia camelos, os mesmos subiam ao palco, espantando a plateia. Mas o modelo de “ilusão e identificação” pressupunha também, no dizer de Mário Vieira de Carvalho, “a ruptura com as estratégias de comunicação baseadas na *exibição do eu* no palco e na sala (espectador no centro do espectáculo, personagens desaparecendo nos actores), opondo-lhes uma clara separação de competências (actores desaparecendo nas personagens, espectadores esquecidos de si, concentrados no drama representado)” (Carvalho, 1997a: 384). Só assim a vocação de esclarecimento atribuída ao Teatro Nacional seria eficazmente cumprida. Pelo contrário, na recepção feita às peças de maior sucesso, o que sobressai é bastante diferente: nas representações

⁸⁵ Já em 1845, Luís Augusto Palmeirim escrevera: “a sr.^a Emília dotada pela natureza de todos os attributos que formam uma bella actriz, mas um tanto orgulhosa do seo talento, tem em pouco, por exemplo o vestuário em carácter.” (Palmeirim in R, 10.01.1845)

francesas, o público afluía para exorcizar a sua cota-parte de cosmopolitismo; nas grandes produções de Epifânio, o conjunto de efeitos e visualidades criadas por engenho do ensaiador tornavam-no no verdadeiro objecto de apreciação dos espectadores – era o espanto, mais do que a ilusão, o que aparentemente dominava o sentimento geral da plateia; nos dramas onde protagonizava Emília das Neves, era *ela* quem reinava sobre o palco, dominava a intriga (dentro e fora das quatro paredes do Teatro D. Maria II), sobrepunha-se às personagens e se exhibia perante o auditório.

A complementar esta questão, o próprio espaço físico do Teatro D. Maria II não ajudaria a promover uma recepção por “ilusão e identificação”:

É um theatro grandíssimo, em que os actores são como gigantes, e em que as peças não acabam nunca! Precisa ali qualquer coisa ser enorme, para se vêr; fazer muita bulha, para se ouvir! [...] os theatros pequenos são os melhores, por mais que me digam: deixam observar bem os artistas, o jogo da sua phisionomia, o mais leve olhar, o mais leve sorriso, o mais leve gesto, todo o trabalho delicado e fino que constitui a arte do actor e que em distancia se perde! Dispensam de gritar, deixam ouvir phrase por phrase, e servem até para disfarçar melhor... nas recitas em que não teem publico!... (Machado, 1875: 44-45).

10. Os Teatros do Ginásio e das Variedades

Já no Teatro do Ginásio – um pequeno teatro de segunda ordem a funcionar desde 1846, para o qual Joaquim Casimiro colaborou intensamente – e no registo dominante de comédia, alguns indícios apontam paradoxalmente para um exercício mais concreto do programa ilusionista herdado do Iluminismo. Como espaço, dificilmente aguentaria a concorrência do teatro do Rossio: modesto, pequeno, “sem arrebiques nem comodidades”, quando abriu pela primeira vez as suas portas no mesmo ano do Teatro D. Maria II sob a empresa de Manuel Machado, “tinha apenas

duas vistas, uma de sala, outra de bosque, e uma única mobília” (Bastos, 1947: 28). Cerca de dezoito actores constituíam o elenco onde se incluía o estreante Francisco Alves Taborda. Perini era o ensaiador mas em poucos meses, por dificuldades financeiras, a empresa acabou.

A companhia, ciente da “reconhecida habilidade do sr. Doux” e dos “seos conhecimentos como ensaiador” (IP, 30.07.1847), constituiu-se em sociedade e contratou-o para a direcção e *mise-en-scène*. A partir daí e no espaço de poucos anos, com uma substituição de Doux⁸⁶ por Romão Martins – considerado por Manuel de Macedo um ensaiador “habilissimo, e que prestou verdadeiros serviços á arte do seu paiz” (Macedo, 1885: 23.) – de permeio, os êxitos sucessivos de comédias, *vaudevilles* e óperas cómicas criaram à volta deste teatro e da sua companhia (que praticamente não sofreu alterações) um vasto público fidelizado, levando alguém a constatar na imprensa:

Há muitos annos que nenhuma empresa theatral tem sido, entre nós, tão bem acolhida e recompensada como a do Gymnasio. Nasceu, tem crescido, e medrado [...]. É o theatro predilecto; o favor do publico tem’no acompanhado desde o berço, e promette seguil-o até ao tumulto (RE, 1.03.1850).

A coesão dos elementos do elenco, onde se incluía notáveis cómicos como Isidoro, Moniz, Romão, Santos, Taborda, Fortunata Levi (saída do D. Maria), Emília Cândida ou Emília Lettroublon, foi fundamental para sedimentar o público. De entre eles sobressaiu, no entanto, Taborda, um actor de talento invulgar que em pouco tempo se tornaria a mais importante referência dentro do meio teatral. Pouco dado a vedetismos do tipo do de Emília das Neves, prestou-se a todo o género de papéis, incluindo como cantor (quase sempre como tenor) nas inúmeras óperas cómicas portuguesas ou traduzidas que o Ginásio levou à cena entre 1848 e 1851⁸⁷. Os diversos relatos e apreciações que nos chegam da sua prestação como actor permitem-nos

⁸⁶ Que entretanto, abria o novo Teatro D. Fernando, em 1849.

⁸⁷ Sobre a ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa, ver ponto 12 deste Capítulo.

vislumbrar o alcance do modelo de recepção ilusionista aí praticado. Vale a pena citar uns quantos. Na estreia da ópera cómica *A velhice namorada leva sempre surriada*, de Miró e Xavier Pereira da Silva (18.02.1849), Taborda desempenhou o papel de Simplício Paixão, um fiel de feitos e uma figura real conhecida da cidade. Lisboa inteira foi ver Simplício Paixão ao Teatro. O trabalho de interpretação tinha sido de tal modo persuasivo que no dia seguinte:

Simplício Paixão era observado, discutido e analisado por todos, os que tinham visto o seu fiel retrato nas taboas do Gymnasio” (GT, 21.11,1849).

Recordem os que viram a *Velhice namorada sempre leva surriada*, a exactidão photographica com que Taborda apresentava o popularissimo fiel de feitos, em tão habil retrato, que valheu ao original as honras de Lisboa inteira o querer conhecer, para os confrontar! (Machado, 1871: 26)

Quando, no mesmo ano de 1849, entrou na farsa lírica *O ensaio da Norma* (8.12.1849,TG), uma paródia de Joaquim Casimiro à *Norma* de Bellini, (ópera que estava em cena na mesma altura no Teatro S. Carlos) e que constituiria um dos maiores sucessos do compositor, e um dos grandes primeiros do actor, dizia-se na imprensa:

Esta ultima peça, obra do sr. Cazimiro Junior, coloca na primeira classe os actores Taborda e Moniz. Perguntam todos uns aos outros, quando vêem o sr. Taborda vestido de *Norma*, se é elle quem copia M. Gresti (a cantora no papel de Norma no São Carlos) ou se é M. Gresti quem copia o sr. Taborda. O theatro do Gymnasio é interessante por mais de um titulo, e principalmente pela perfeita união, que reina entre aquelles artistas, união que os tem tornado, e que os torna capazes de resistirem a todas as intrigas. É raro vêem-se artistas unidos em sociedade muitos annos, e prosperarem [...]. (GT, 19.12.1849).

A propósito de outra comédia, *O juiz eleito*⁸⁸ (1854, TG), um original de Luís António de Araújo⁸⁹ também musicado por Joaquim Casimiro, a *Revista dos Espectáculos* destacava o actor, reafirmando:

Ao sr. Taborda pertencem indubitavelmente as primeiras honras do desempenho da engraçada farça. É impossivel desempenhar com mais chiste e maior naturalidade do que elle o papel de enamorado e simplorio saloio. É certamente um dos casos em que se póde dizer, que a copia confunde-se, se acaso não é superior ao original” (RE, n.º 31, 08.1854, p. 246).

Prolifera nos diversos artigos esta noção de “cópia” perfeita, de “imitação” exemplar que, se em alguns casos, levaria o público a tomar o virtuosismo do Taborda como um fim em si mesmo, noutros, promoveria a concretização plena da ilusão, levando o espectador a esquecer o actor para se centrar no personagem. A capacidade de Taborda em encaixar-se no papel que desempenhava parecia indiscutível. Mas seria o actor capaz de transcender a mera imitação e mobilizar o corpo, voz e gestos em função da vivência íntima da personagem representada? Seria o espectador induzido a

⁸⁸ ARAÚJO, Luís António de, *O juiz eleito*, scenas de costumes, original em um acto, ornado de *couplets*, representada pela primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico, em 26 de julho de 1854, [Lisboa, s. n., 1854]

⁸⁹ Vale a pena ler a crítica integral a esta comédia: “Explorando a vasta mina das nossas scenas populares, o sr. D. Araujo aproveitou e apresentou-nos algumas, no seu *Juiz eleito*, em que a par da mais escrupulosa verdade dos typos, se nota verdadeiro acêrto da escolha, e facilidade para produzir chistosos effeitos e tirar grande partido de circumstancias, que á primeira vista parecem futeis ou completamente inaproveitaveis. A giria eleitoral posta em practica pelo barbeiro *Pitorra* para supplantar o compadre, *Manuel da Horta*, que, como elle, aspira ao logar de juiz eleito; as scenas em que toma parte o atoleimado saloio, *José Canaia*; a burlesca sessão em que o anafado rapador de barbas feito juiz, graças a ter vencido a eleição votando em si, ouve os depoimentos de *Maria Alha*, etc; e, finalmente, outros lances facetos, que escosâmos citar, constituem um efficaz excitante da hilaridade, e offerecem campo aos artistas para dar largas á sua vêa comica. Ao sr. Taborda pertencem indubitavelmente as primeiras honras do desempenho da engraçada farça. É impossivel desempenhar com mais chiste e maior naturalidade do que elle o papel de enamorado e simplorio saloio. É certamente um dos casos em que se póde dizer, que a copia confunde-se, se acaso não é superior ao original. O sr. Pereira, o barbeiro feito juiz, nada deixa a desejar. A srª Emilia Candida, na pequena parte de *Maria Alha*, diverte immensamente o publico. Os outros artistas secundam aos precedentes do melhor modo que sabem. Em summa, o *Juiz eleito* é d’aquellas peças que [...] ha de chamar por muito tempo gente ao theatro; porque, no seu genero, tem bastante merito, e possui o sabor da nacionalidade. [...] A musica que adorna a peça, foi composta pelo sr. Cazimiro, e tem a graça, que de ordinario caracteriza as composições d’estre habil professor (RE, n.º 31, 08, 1854, p. 246).

identificar-se com a acção e projectar-se emocionalmente, por inteiro, na *dramatis persona* que o interpelava?

A 16 de Novembro de 1852, após dois anos de obras de beneficiação do edifício, um novo Ginásio reabria, exibindo o seu espaço ainda íntimo mas elegantemente renovado por Rambois e Cinatti⁹⁰ e onde Taborda faria as honras da casa com três peças, duas das quais musicadas por Casimiro, para uma sala apinhada onde se incluíam D. Maria II e D. Fernando: *O homem das botas*, comédia de Brás Martins⁹¹ e *O misantropo*, farsa imitada por Paulo Midosi⁹² do original de Molière⁹³. Lia-se, dias mais tarde, na imprensa:

E que deliciosa noite foi! É escusado mencionar que estava ali reunida nessa noite parte da boa sociedade de Lisboa. (GV, 10.12.1852)

Descrito pelos biógrafos como um sujeito de trato simples e despretensioso, Taborda tinha no entanto plena noção seu próprio talento e aproveitara os dois anos em que o teatro estivera fechado, entre 1851 e 1852, para requerer um apoio a D. Fernando para ir para Paris, recomendado por Almeida Garrett, contactar com a realidade teatral francesa (Machado, 1871: 24). O facto é que no ano seguinte, nas representações de uma tradução musicada por Joaquim Casimiro, *Miguel o torneiro*⁹⁴ (1853, TG), Taborda teria, segundo Júlio César Machado, chegado mais longe do que nunca na concretização do processo de ilusão e identificação:

⁹⁰ “Fomos há poucos dias ver as obras deste theatro, cuja abertura, segundo se diz, hade celebrar-se no dia 15 do corrente. Por em quanto já podemos dizer que o Gymnasio parece ir muito bem dirigido, tanto pelo que diz respeito á construcção da casa, do modo que a sciencia acústica recommenda; como pelo bom gosto que nelle se descobre. O tecto esta lindíssimo; os camarotes (em numero de três ordens) muito desafogados e com a mais conveniente disposição; a platéa é toda de assentos de palhinha e rodeada de cadeiras; vai ser illuminado a gaz, e conserva os preços antigos.” (GV, 10.11.52). O projecto arquitectónico, o acompanhamento dos trabalhos e a pintura do pano de boca foram realizados gratuitamente pela dupla de cenógrafos (Magalhães, 2007: 38-39).

⁹¹ Não foi encontrado nenhum exemplar do texto ou da música.

⁹² MIDOSI JUNIOR, Paulo, *O misantropo*, farça em um acto (imit), Lisboa, representada pela 1ª vez na abertura do Theatro do Gimnasio Dramatico em 16 de novembro de 1852 Typ. Lisbonense de Aguiar Vianna, 1853; não foi encontrado nenhum exemplar da música.

⁹³ A terceira peça era a comédia *O tio André que vem do Brasil*, de Mendes Leal.

⁹⁴ ROMANO, José, *Miguel, o torneiro*, comedia em um acto (imit.), Lisboa, Livraria Campos Junior, 1867; CASIMIRO, Joaquim [música manuscrita], acessível na BNP, cota F.C.R. 40//3.

Chega enfim *Miguel o torneiro*, e uma nova face do talento de Taborda se manifesta, sendo este, a meu ver, o verdadeiro instinto de sua vocação. *Miguel o torneiro* é o homem ordinário, como se usa chamar-lhe, o carácter simples, franco, e bom! Em cada phrase, em cada gesto, em cada olhar, se mostrava sublime aquella alma de artista, o publico ria com elle nas primeiras scenas, e com elle chorava quando o ciúme ia suffocar aquelle coração, que expansivo nas horas alegres se conservava nobre no ressentimento; oh! Com que arte, ou antes, com que dom esplendido de genio, Taborda representava este papel, entretendo o publico entre sorrisos e prantos, e seccando-lhe subitamente as lágrimas com o *couplet* final! Quando em 1856, o nosso artista foi ao Porto, receberam-no, n’essa cidade entusiasticamente hospitaleira, com a alegria mais viva e mais sincera. N’uma recita em que se dava *Miguel o torneiro*, estava a sala do theatro de São João apinhada de espectadores, e Taborda admiravel de inspiração e de naturalidade encantava o publico pelo admiravel desempenho d’este papel: chegara-se ás cena em que Miguel enche a malla de viagem do seu rival, que vae partir; então, ao dizer de uma phrase em que a voz do actor se fez sentir tomada pelas lágrimas, ouviu-se na platéa um *bravo*, de admiração espontânea; fora Camillo Castello Branco quem o soltara, commovido; Camilo Castello Branco de lagrimas nos olhos!” (Machado, 1861: 179-180)

Neste exemplo de recepção, não se tratava já de um reconhecimento e apreciação da capacidade do actor em imitar e iludir – apesar de Camilo, ainda que banhado em lágrimas, tivesse desferido um corte na ilusão, ao dirigir um “bravo” ao actor. Tratava-se sim de uma efectiva entrega emocional da audiência, transportada do riso às lágrimas: a avaliação do desempenho do actor dava lugar à mais completa empatia com a personagem.

Perante a trajectória de sucesso do Teatro do Ginásio,⁹⁵ onde dominava a comédia, e a reputação inabalável da companhia e sobretudo do seu primeiro actor Taborda, foi com certeza com um intuito estratégico que a nova sociedade que entretanto em 1858 tomou o Teatro do Salitre apostou no repertório alternativo das

⁹⁵ Sobre a história e o impacto deste teatro na cena lisboeta, ver Magalhães, 2007.

mágicas e dramas de grande espectáculo. Encimada por Joaquim Augusto de Oliveira (o ‘Oliveira das mágicas’ como era conhecido), a sociedade revitalizou um espaço há muito gerido ao sabor de empresas irregulares e companhias itinerantes estrangeiras, que não deixavam marca no antigo Salitre, agora rebaptizado de Teatro das Variedades. Nalgumas das produções luxuosas de mágicas, Joaquim Casimiro colaborou com grandiosos números musicais, como foi o caso da *Lotaria do diabo*⁹⁶ com que o ‘novo’ teatro inaugurou (1858), a *Coroa de louro*⁹⁷ (1858) e a *Coroa de Carlos Magno*⁹⁸ (1859), todas imitações de Oliveira. As empresas que se seguiram, de Pinto Bastos e do actor Isidoro, mantiveram a mesma linha de repertório (Bastos, 1908: 362-363).

11. Dramas de actualidade

O estilo de representação do actor Taborda, considerado por Macedo como o “verdadeiro mestre do realismo na scena portugueza” (Macedo, 1885: 24) mas quase exclusivamente na vertente de comédias e géneros afins, ia de encontro às exigências do repertório dramático que, a partir dos anos cinquenta, passou a dominar o panorama teatral português: o drama de actualidade. Esgotada que estava a temática histórica, a produção dramática passou a convocar para a cena a sociedade da época, o seu próprio tempo. Se na estrutura do novo drama continuaram, em muitos casos, a

⁹⁶ OLIVEIRA, Joaquim Augusto de e PALHA, Fernando, *A loteria do diabo*, comedia magica em tres actos e dezenove quadros, accommodada á scena portuguesa, representada pela primeira vez no Theatro de Variedades em a noite de 1 de fevereiro de 1858, Lisboa, Escritorio do Theatro Moderno, 1858; CASIMIRO, Joaquim, *A lotaria do diabo*, comedia magica em 3 actos [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 33//1.

⁹⁷ OLIVEIRA, Joaquim Augusto de, *A coroa de loiro*, comedia em dois actos (trad.), representada pela primeira vez no theatro das Variedades, em a noite de 22 de junho de 1858, Lisboa, Escritorio do Theatro Moderno, 1858; CASIMIRO, Joaquim, *Croa de louro* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 44//1;

⁹⁸ OLIVEIRA, Joaquim Augusto, *A Coroa de Carlos Magno*, peça magica de grande espectaculo em quatro actos, um prologo e vinte e um quadros, formada sobre a lenda “Les quatre fils Aymon”, representada pela primeira vez no theatro de Variedades, em 26 de dezembro de 1859, Lisboa, Typ. do Panorama, 1860; não foi encontrado nenhum exemplar da música.

dominar variações sobre os temas recorrentes do dramalhão histórico – segredos, traições, famílias trocadas, amores contrariados (Rebello, 1997b: 138) –, por outro, passaram a ser requisitadas para a intriga aspectos da realidade contemporânea que reflectiam os processos de mudança social e política que ocorriam no país, em tempos de Regeneração. O valor da força do trabalho, os direitos do operariado, a miséria, a mobilidade e ascensão social, as contingências próprias da vida das mulheres, o poder do clero, tornaram-se problemáticas preferenciais nas mãos de autores nacionais e estrangeiros, para os quais a vocação moralizante e didáctica do teatro se mantinha, se não era mesmo reforçada. Além disso, o novo drama – também designado de comédia-drama (*comédie-sérieuse*, no caso francês) – passou a aliar o pendor sentimental do género melodramático com uma componente de crítica, exercida por vezes em tom irónico e satírico (Rebello, 1980: 78), transportando para o palco as facetas trágicas e cómicas da própria condição humana, antes espartilhadas em géneros teatrais distintos. No dizer de Mendes Leal, referindo-se em prefácio à sua peça *Pedro* (1863, TDMII) – escrita em 1849, editada em 1857 e tida como o primeiro exemplo de drama de actualidade no domínio no teatro português –, nascia assim um novo género que:

[...] aproximando-se da realidade sem deixar de ser ideia, abraça[va] sem complexo, a vida esmaltada de dores e júbilos, alternada de lágrimas e risos, entremeada de festas ruidosas e martírios profundos – tudo às vezes mesclado e misto; tudo sobressaindo em relevo pelo mútuo contraste; [...] tudo, em suma, concorrente à acção [...] tal como a sociedade oferece em exemplo ao teatro, tal como o teatro a deve recambiar em cópia e lição à sociedade. (cit in Rebello, 1980: 77)

Para “recambiar” à plateia a sociedade ilustrada em toda a sua plenitude, novos desafios se colocavam aos profissionais do teatro: a partilha do cómico com o sério exigia do actor maior versatilidade para mudar de registo; a construção de recorte social das personagens solicitava do actor a capacidade de abandonar os “tipos” e figuras caricaturais da farsa, da comédia e do próprio drama histórico em favor de

sujeitos mais consistentes e verosímeis; por fim, a própria concepção de encenação, liberta de uma acção permanentemente remetida para um passado tantas vezes deformado por visões estereotipadas, e entregue agora a um prometedor reencontro com o presente, tinha à sua frente um novo território de experimentação a desbravar e que se estendia a todos os géneros. A crítica que se segue, versando sobre uma comédia traduzida levada à cena em 1856, devolve-nos a imagem de um espectáculo em que o jogo ambíguo teatro/realidade é levado às últimas consequências, subvertendo os papéis distintos dos actores e do público:

A segunda peça nova de que temos a fallar é o *Escandalo*, imitação de outra muito conhecida dos frequentadores do theatro francez [instalado no TDMII], e que ahi tinha por titulo – *Un scandale à Lisbonne*. A imitação pouco differe do original, e não é infeliz nas mudanças que teve a fazer dos costumes e sociedade franceza para os usos e modo de viver dos portuguezes. [...] o sr. Queiroz e a sr^a Magdalena entram com muita naturalidade; mas o que tem tornado mais divertido n'este theatro, a execução da peça, tem sido os episodios burlescos, que por parte dos espectadores, a tem acompanhado, como vamos vêr. A principal intriga da peça consiste em que de um dos camarotes sair a fallar uma senhora, queixando-se amargamente de lhe pôrem em scena as diversas situações da sua vida privada. Estabelece-se um dialogo entre a fingida espectadora do camarote e o artista que está em scena, dialogo em que depois tambem se juntam diversos ditos, mais ou menos picantes, entre um actor que está na platéa, e outro que se acha nas varandas. Mais tarde tambem apparece n'outro camarote o marido da senhora que se queixa da peça, e afinal o rabecão da orchestra tambem falla, e toma parte na acção. Tal é unico enredo d'esta composição, que tem produzido scenas verdadeiramente comicas. Na primeira noite, assim que a actriz Magdalena começou a fallar do camarote, levantou-se da platéa geral um mancebo, e com sinceridade que só a adolescencia pode dar, quiz n'um brilhante discurso, provar que a senhora do camarote tinha razão, e que era muito mal feito devassar o interior das familias, pondo-lhes em scena a vida e os costumes. Como era de esperar, uma gargalhada geral interrompeu o novo Magriço, que saiu da platéa, corrido da sua propria credulidade. Na segunda noite foi um ancião respeitavel e rubicudo, homem de cincoenta e seis

janeiros, e de imperturbável sangue frio. Assim que começou o diálogo do camarote para a platéia, o nosso venerável ancião foi dizendo os seus *á partes* em apoio do que dizia a queixosa senhora. Até aqui era a reprodução da scena anterior. Mas como a autoridade mandasse intimar por um dos agentes [...], para que se abstinésse dos seus *á partes*, então é que o interesse da nova scena subiu de ponto. O ancião, julgando que acintosamente lhe queriam vedar um direito, de que elle via gosar outros espectadores, volta-se socegradamente para o que lhe intimava a ordem, e lhe diz em voz alta: «Então por que razão não manda callar aquele senhor que está diante de mim?». Era o actor que da platéia repetia o seu papel. Uma explosão de bravos e palmas acolheu a resposta do venerando ancião, que acompanhou sempre com os seus ditos mais ou menos graciosos a representação, no meio de gargalhadas e palmas, com que se concluiu a peça.” (RE, n.º 3, 02.1856, p. 3)

12. O repertório de óperas cómicas⁹⁹

A introdução, em versão traduzida, no Teatro da Rua dos Condes

A *opéra comique*, um género também abordado por Joaquim Casimiro, passou por um lento e árduo processo de aceitação no contexto português. A primeira notícia da apresentação deste género francês num teatro público em Lisboa decorreu em 1841. Um ano depois, lia-se num jornal:

A Empreza do Theatro-Normal, depois de nos haver triturado por algum tempo com o infernal *Fra-Diavolo*, e com o *ventriloquismo* do Sr. Ibarra, deu-nos finalmente [...] a linda comedia – *A Calumnia* – do engenhoso Scribe. [...] São peças desta qualidade que se devem apresentar em um theatro subsidiado, e não Operas comicas. As quaes, alem de se não poderem ouvir por serem

⁹⁹ Como já foi referido na Introdução, este ponto foi extraído da súmula de dois artigos (um deles em co-autoria) entretanto publicados na sequência da investigação realizada no âmbito desta tese (Ver Gonçalves, 2002 e Cymbron e Gonçalves, 2008).

pessimamente desempenhadas, são em geral um *apontado de rodilhas*, que ninguém é capaz de entender. (EP, 27.10.1842).

Com efeito, assistia-se na capital a um fenómeno inédito no contexto dos seus teatros secundários. Farrobo, depois dos cerca de três anos que estivera à frente do Teatro S. Carlos, tornou-se empresário do Teatro da Rua dos Condes, o segundo espaço cénico no grau de importância dos palcos da capital, logo a seguir ao Teatro de Ópera e contrariamente a este, destinado ao teatro de declamação. Mas em vez de se cingir a comédias e dramas, a empresa de Farrobo começou a apresentar óperas cómicas francesas, em versão traduzida. Associado a Farrobo nesta empresa estava Émile Doux, o provável verdadeiro impulsionador desta temporada inédita de *opéras comiques* em português (à semelhança do que já se fazia em França com algumas óperas italianas). Se no círculo privado do conde de Farrobo já se cultivava este género, na língua original desde 1836 (Carvalho, 1993: 96), nos círculos públicos a vida teatral estava reduzida às comédias e dramas do teatro declamado e à ópera italiana do Teatro S. Carlos¹⁰⁰ – uma lacuna que Émile Doux, com o apoio financeiro de Farrobo, tratou de resolver, dando resposta a um público ávido de novidades¹⁰¹. Um anúncio colocado no jornal *A Revolução de Setembro* esclarecia as intenções de ambos:

A empresa deste theatro tendo resolvido dotar o paiz de um theatro nacional de canto, para representar operas portuguezas, convida todas as pessoas que se acham no caso de poder cantar nas ditas operas, a apresentar-se no dito theatro para tractar com o director Emilio Doux. (RS, 24.05.1841.)

¹⁰⁰ Note-se que desde a sua fundação em 1793 até 1841, tinham sido apresentadas no Teatro S. Carlos apenas cinco óperas cómicas francesas, das quais pelo menos quatro estavam traduzidas em italiano.

¹⁰¹ O próprio Farrobo, enquanto empresário do Teatro S. Carlos entre 1838 e 1840, transcendera o domínio da ópera italiana com a apresentação, inédita até então, de compositores como Auber e Mozart.

Com o maestro João Guilherme Daddi na direcção musical e a contratação de cantores para juntar ao elenco de actores, em dois anos produziram em português seis *opéras comiques*. A temporada de canto foi inaugurada em 1841 com *O dominó preto* (*Le domino noir*) de Auber e Scribe; seguiram-se, em 1842, *O campo dos desafios* (*Le pré aux Clercs*) de Hérold e E. Planard, *Recepção de uma cantora* (*Concert à la cour, ou La débutante*) de Auber e Scribe/Mélesville, *Fra Diavolo*, de Auber e Scribe, *A dama branca* (*La dame blanche*) de Boieldieu e Scribe e *A neve ou O novo Eginard* (*La neige, ou Le nouvel Eginhard*) de Auber e Scribe/Delavigne, para além de *O barbeiro de Sevilha* (02.1843), de Rossini.

Numa cidade onde a vida operática se reduzia ao *melodramma* italiano do Teatro S. Carlos, o súbito acesso à *opéra comique* – um género até então praticamente arredado da capital – num espaço teatral alternativo e em versão portuguesa era um facto notável e sem precedentes, e que com certeza colheu entusiasmo na audiência. Afinal de contas, a apresentação de óperas de Auber ou Boieldieu seguia na continuidade de todas as novidades de Paris que a companhia francesa cessante tinha apresentado no mesmo teatro, para grande satisfação das camadas mais elevadas da sociedade lisboeta, onde o culto da língua e da cultura das “luzes” se exercia no espírito de afirmação do novo poder liberal (Carvalho, 1993: 96).

Mas constituiu também, para uma fasquia do público e da crítica, um descaramento. Tudo se escreveu, na imprensa: o tenor, que era “ridículo e acanhado”, “um ínfimo corista, sem voz, sem figura” e “rouco”; a soprano, que “não se deixa[va] ouvir, confundindo-se a sua voz com os gritos desentoados [sic] das companheiras” (*EP*, 29.09.1842); os “actores que fing[iam] cantar” (*F*, 26.02.1843); a companhia, que era uma “turba berrante” (*P*, 13.11.1842) e o teatro inteiro, um “coitado” que “nem bem sab[ia] ainda solfejar” (*R*, 21.07.1842). Com as produções de sucesso das *grand opéras* de Auber e sobretudo de Meyerbeer em 1838 no Teatro S. Carlos, às quais há ainda a acrescentar a estreia, no ano seguinte, do *D. Giovanni* de Mozart, Farrobo desferira um corte na hegemonia de décadas da ópera italiana. Mas quando passou para o Condes e decidiu introduzir a *opéra comique*, em mais um esforço de renovação de repertório, os resultados ficaram aquém da expectativa. As récitas eram executadas

por actores sem preparação vocal, uma soprano e um barítono¹⁰² sem experiência e um “*primo tenore*”¹⁰³ dos coristas do São Carlos, expulso do mesmo por inapto na sua profissão” (EP, 22.09.1842).

Para um mecenas de gostos requintados, que não se poupava a esforços financeiros nas representações musico-teatrais do seu teatro privado e que promovera na gestão do Teatro S. Carlos algumas das temporadas mais faustosas a que Lisboa assistira, baixar a qualidade desta forma parecia aos críticos uma leviandade. Mas a imprensa não tomou em consideração um facto simples: qualquer ambição de Farrobo esbarraria na limitação de meios. Faltava em Lisboa uma máquina produtiva operática autónoma para a exibição de ópera em português. Contratadas por agentes e empresários maioritariamente italianos, as companhias do S. Carlos vinham em bloco daquele país e estava fora de questão para os cantores de primeiro plano exibirem-se num palco secundário; de resto, a Escola de Música do Conservatório tinha poucos anos, a de Declamação dava os primeiros passos, e os teatros dramáticos mantinham-se à conta de um punhado de actores pouco mais que medianos e sem formação musical.

Outro aspecto pesava na avaliação negativa da opinião pública: o envolvimento de Émile Doux, que não usufruía da simpatia de uma franja importante dos dramaturgos e intelectuais de Lisboa, nesta empreitada. Apesar do encenador e empresário francês ter sido uma figura imprescindível à reforma da *praxis* teatral lisboeta, houve quem aceitasse mal o seu crescente poder no meio e a sua natural tendência para afrancesar o repertório da segunda sala de Lisboa. Tendo em conta o plano garrettiano ainda em curso, aos olhos de muitos, o francês Doux personificava na sua identidade e acção a imposição do estrangeiro sobre o nacional; e a sua associação a Farrobo para a introdução da *opéra comique* num teatro de declamação o culminar de uma crescente ameaça à manutenção de uma dramaturgia portuguesa. Como se lia num jornal, referindo-se aos dois associados:

¹⁰² A soprano Radicci e o cantor Figueiredo, que mais tarde seria escriturado como baixo pelo Teatro S. Carlos.

¹⁰³ O tenor Ibarra.

Recomenda-se à sociedade que prefira o nacional ao estrangeiro [...] e [...] a declamação ao canto. [...]: dos dous Theatros subsidiados pelo Estado, um o-fôra para por elle se manter a musica, o outro para servir de norma, tanto aos fazedores como aos representantes do drama portuguez; mas o para este fim subsidiado converteu-se a si mesmo em opera, e por signal que muito má [...]; é logo indispensável que a obrigação que elle não cumpre [...] alguém menos melomaniaco, porem mais portuguez, a procure desempenhar. (*RUL*, 14.04.1842)

Além disso, o próprio conceito de *opéra comique* era questionado. Na visão de uma camada de intelectuais formados no espírito das luzes, a ópera cómica não estaria à altura de ombrear com as mais nobres funções do teatro declamado. A cavalo entre a declamação e o canto, o “género monstro do teatro de ópera cómica” – como um jornalista lhe chamou (*R*, 30.11.1842) – não estabelecia um compromisso claro com a verosimilhança, enfraquecendo o potencial de ilusão e a identificação do espectador com os personagens e a representação, mecanismos fundamentais, segundo os valores herdados do iluminismo, para tornar eficazes as funções de esclarecimento e moralização do palco sobre a plateia.

Por último, subtraída toda a questão iluminista, este género, tal como era apresentado, não cumpriria sequer a função de divertimento e de sociabilidade – faltava-lhe o *must* da língua original francesa como exercício de afirmação de um público pretensamente cosmopolita, faltava-lhe o atractivo das prima-donas, faltava-lhe o *bel-canto* do *melodramma* italiano. Restavam as inserções musicais “mal casadas com versos sem peso nem medida, e executadas [...] por actores sem afinação, nem eschóla” (*Revista*, 1845: 241).

Estes dois aspectos estão perfeitamente resumidos na *Revista dos Espectáculos* ainda em 1850, a propósito de uma apresentação da *Barcarola*, de Auber:

A *Opera comica*, ramo bastardo e degenerado na familia dramatica, não ha de passar nunca d’uma cousa falsa, absurda, e repugnante que não satisfaz as indicações da arte, nem as exigencias do verdadeiro gosto. Sem a magestade

imponente da Opera, e sem a insinuante naturalidade do drama [...]. As transições bruscas e desengenhosas, da musica para a declamação, e da declamação para a musica, o enxerto arbitrario das arias e do recitativo na parte dramatica, a amalgama informe de tudo isto, não pode deixar de produzir um todo, irregular, cahotico, e monstruoso, que constitue semelhantes obras os verdadeiros hermaphroditas da arte. (RE, 1.09.1850)

É interessante verificar como, por outro lado, alguns jornais, reclamando-se precisamente dos mesmos ideais iluministas, aplaudiam a iniciativa da dupla Farrobo/Émile Doux, como foi o caso do *A Revolução de Setembro*. Embora deste periódico não saíssem mais do que recomendações elogiosas às capacidades interpretativas do elenco¹⁰⁴, numa total dessintonia com os outros periódicos, podemos encontrar nestas modestas manifestações de agrado um sinal de apoio à iniciativa de Farrobo e Émile Doux de que se podem tirar algumas ilações, quando as sabemos vindas de um jornal que se colocava à esquerda do espectro político-ideológico da primeira metade do século XIX. Efectivamente, não era um facto que, montadas as óperas cómicas em tradução portuguesa, estava criado o acesso à sua compreensão, centrando a recepção à ópera no conteúdo da acção representada? Não estava provado, com o exemplo dado pelo Teatro da Rua dos Condes, que havia os meios para apresentar óperas em português e fora do quadro do Teatro S. Carlos?¹⁰⁵ Não era esta a oportunidade para pensar e concretizar um projecto de criação da ópera nacional?

¹⁰⁴ Leiam-se, por exemplo as rubricas sobre o Teatro da Rua dos Condes de 11 de Dezembro de 1841 ou de 22 e 24 de Setembro de 1842.

¹⁰⁵ Segundo um cronista do *A Revolução de Setembro*, em algumas produções do Teatro da rua dos Condes, quando não era o caso de usar elementos cénicos do seu próprio teatro privado, o conde de Farrobo não se poupava a despesas “para que as vistas fossem novas e esplendidas” (RS, 15.07.1842).

A produção nacional no Condes e no Ginásio

Com efeito, em Abril de 1843 a empresa de Farrobo acabava, Doux abandonava a direcção do Condes (F, 19.03.1843), mas estavam decididamente abertas as portas à ópera cómica portuguesa. Foi assim que de imediato, no seio da nova companhia do Teatro da Rua dos Condes dirigida por sinal por Epifânio, antigo discípulo de Doux (F, 12.04.1843), se apresentou *O beijo* (26.11.1844), aquela que é conhecida como a primeira ópera cómica portuguesa, com música do italiano Frondoni e texto de Silva Leal¹⁰⁶. Tida por Ernesto Vieira como uma “tentativa felicissima de dar á musica do theatro um cunho nacional”, a ópera teve um enorme sucesso e a sua recepção transcendeu o reduto do Teatro da Rua dos Condes, repercutindo-se na rua e nos espaços privados, particularmente a “moda da saloia” cuja música, publicada pela editora Sassetti, circulava também em cópias manuscritas (Vieira, 1900: I, 431 e ss). A imprensa também reagiu com entusiasmo: depois de felicitar os autores Frondoni e Silva Leal pela iniciativa, um “prospero auspicio e animação fecunda para o tão desejado e tão desejável nascimento da verdadeira opera nacional portuguesa”, a *Revista Universal Lisbonense* citava um personagem da ópera *O beijo* que, ao insinuar no texto uma crítica ao afrancesamento dos hábitos lisboetas, acabava por testemunhar em si mesmo o impacto da recepção ao repertório francês entretanto promovida por Doux e por Farrobo. Lia-se na crónica:

¹⁰⁶ A nova empresa do Teatro da Rua dos Condes aproveitou logo as obras de beneficiação do teatro realizadas em 1844 para deixar uma marca de inclusão da música no contexto do espaço dramático. Uma notícia de jornal dizia: “O Teatro dos Condes apareceu pela Páscoa todo pintado, e mui alegremente. O pano da boca também se renovou: é vistoso, os ornamentos de bom gosto, mas o desenho das figuras, não corresponde – saíram bem infelizes. Sobretudo, notaram os entendidos uma impropriedade muito censurável, e que não podemos, nem queremos deixar de confirmar. E é acharem-se escritos, neste novo pano, os nomes de Gil Vicente – Jorge Ferreira de Vasconcelos – Marcos António Portugal. Quanto aos dois primeiros, proprissimamente ali estão; mas o terceiro! Que quer dizer um compositor músico, em um teatro de declamação? Será que não temos mais nenhum autor dramático de reputação, alem dos dois citados? Não são muitos, é verdade, mas ainda passam de três”. Seguia-se uma longa lista de dramaturgos. (R, 28.05.1844)

Somos inteiramente da opinião do *Caetano de Castro*, que, n'esta farça, toda portugueza, diz á *Joaninha*: “[...] É verdade, ó Joaninha, ja ha tanto tempo que não te ouço cantar... Olha enquanto esperamos, porque não cantas tu uma modinha... cá da terra que é das que gosto; porque vocês já estão muito Lisboetas, já cantam a *Norma* e o *Dominó*, já dançam contradanças francezas... Como são tolas”. (*RUL*, 5.12.1844)

Mas as óperas seguintes dos mesmos autores *O Caçador* (1845, TRC) e *Um bom homem de outro tempo* (1846, TRC), esfriaram as expectativas em relação à criação de uma ópera nacional. Concretamente em relação à primeira, lia-se na *Revista Universal Lisbonense*:

Continua a representar-se no theatro dos Condes o *Caçador*, opera-comica em um acto, poesia do SR Mendes Leal (e é diser tudo), musica do Sr Frondoni (que não é diser pouco). A opinião mais geral ácerca d'esta composição [...] é que a musica não condiz tanto com a nacionalidade dos ouvintes e do assumpto como com a do seu auctor. É engenhosa, é sabia, é bella em partes, mas não é nossa: não nos recorda coisa alguma da nossa infancia e dos nossos campos, e falta é esta que nenhum outro mérito pode compensar. (*RUL*, 10.04.1845)

Nesta afirmação estavam já perfilados alguns dos critérios considerados necessários para a adopção da ópera cómica como um género nacional: texto de autor português, assunto de contornos nacionais e sobretudo, um apelo na música à infância e à ruralidade dos “nossos campos”, aspecto que, como se verá, será um imperativo recorrente na crítica face às óperas cómicas seguintes. Entretanto, em 1848, também o Ginásio – mais uma vez sob o impulso, ainda que breve, de Émile Doux, que pouco depois saía – iniciava um ciclo de óperas cómicas originais, levando o jornal *O Espectador* a proclamar:

Já é a terceira tentativa que em Portugal se faz, para a introdução das operas comicas nos nossos theatros, oxalá que afinal, e convenientemente introduzidas,

ellas se mantenham, num theatro de segunda ordem, como nova diversão para os espectadores, e quem sabe se preludio para a formação da Opera Nacional!”. (E, 17.12.1848.)

Em cinco meses foram aí apresentadas três óperas de Miró – *A marquesa* (4.10.1848), *O conselho das Dez* (3.12.1848) e *A velhice namorada leva sempre surriada* (18.02.1849). Todas tiveram bastante sucesso¹⁰⁷, em parte graças a um elenco de actores, entre os quais o Taborda, que usufruía da grande simpatia do público, mas também, segundo o jornal *O Espectador*, referindo-se especificamente à *Marquesa*, pelos “motivos faceis e bonitos, o canto apropriado à palavra, e sobretudo uma instrumentação magistral” (Es, 8.11.1848). No entanto, a comparação que um cronista estabeleceu entre *A marquesa* e *O conselho das dez* é sintomática do conjunto de expectativas que entretanto se tinham criado em torno da ópera cómica. Assim, ainda que a música de *O conselho das dez* fosse “mais bonita e mais magistralmente escripta, talvez, que a sua antecessora”, não tinha todavia “a mesma popularidade, o mesmo *cantabile*, a mesma graça de motivos, a mesma fluencia de melodia”. De um lado estava a música “facil e singela, adaptada á letra com [...] graciosidade” de *A marqueza*; do outro a “musica um pouco pretenciosa, menos facil e menos singela”, de *O conselho das dez* (Es, 17.12.1848). Em suma, outro dos atributos necessários a uma ópera cómica seria uma certa ideia de simplicidade e acessibilidade, em oposição a uma abordagem mais ousada, que na opinião dos críticos, era desajustada ao género. O mesmo confirmar-se-ia em relação à primeira ópera cómica de Guilherme Cossoul, *A cisterna do diabo* (17.08.1850), com texto de José Romano, apresentada no mesmo teatro dois anos mais tarde e que na opinião de Lopes de Mendonça, *pecaria* “por excessivamente elevada no assumpto”, *distraindo-se* “do genero *opera-comica*, para as melodias da escola italiana” (cit. in Vieira, 1900: I, 300).¹⁰⁸

¹⁰⁷ Segundo o periódico *Galeria Teatral*, *A marquesa* terá tido quarenta e cinco récitas e *A velhice namorada leva sempre surriada* terá chegado às setenta e três (GT, 21.11.1849).

¹⁰⁸ Segundo Vieira, também a *Revista dos Espectáculos* afirmava: “encerra muitas bellezas de canto e de instrumentação, mas o seu estylo, em geral, é talvez mais severo e menos ligeiro do que requerem as composições d’este genero” (Vieira, 1900: I, 300).

Mas foi sem dúvida *A velhice namorada leva sempre surriada*, a terceira ópera de Miró, que usufruiu de comentários mais atentos por parte do jornal *O Espectador*, porque agora, de novo, estava-se perante uma obra de autores e assunto nacionais (o libreto era de Xavier Pereira da Silva) e, dizia-se, “com mais alguns esforços” tínhamos “a opera-comica introduzida no nosso paiz” (*Es*, 18.02.1849). Com um pequeno apêndice crítico ao enredo algo “confuso e obscuro” da obra – onde se cruzam os mais diversos tipos sociais, da contrabandista namorada de um fiel de feitos ao poeta e ao militar que a cobiçam, do cauteleiro que se casa com uma assadeira de castanhas ao boticário velho que faz a corte a uma vendedeira de fruta, tudo, segundo o cronista, trivial no assunto e pouco desenvolvido nos personagens, “à excepção”, no dizer do próprio, “do preto e talvez da mulher dos capilés” –, a atenção do articulista centrou-se fundamentalmente na questão musical. Desde logo Miró foi elogiado pela “feliz ideia de interceder uma série de motivos populares”, dando “a esta sua composição um character particular, que aperfeiçoado” poderia “produzir um resultado importante”. E o cronista especifica:

Na partitura da *Velhice* namorada vemos aproveitada, com a maior habilidade e com a mais sabia instrumentação, uma das coisas mais typicas em Portugal, a melopéa vulgarmente chamada a *desgarrada*, que pensamos ser peculiar dos saloios dos arrabaldes de Lisboa. Além deste motivo outros muitos se acham executados ou simplesmente apontados n’esta partitura, mas taes e quaes o vulgo os entôa. Taes são: *O passarinho trigueiro*, *O ladrão de negro*, *O’ minha alma*, *O fado*, *o fandango*, *A ciranda*, *O lundum dos pretos*, *O da Maria da Luz*, *A marcha dos pretinhos*, *de S. Jorge*, *A modinha*, *d’Alteia*, *divina Alteia*, *a da cruel saudade*, e outros, além dos quaes há ainda um antigo *pregão* das ruas, recordado em toda a sua pureza.

Inspirado pelo exemplo de Miró, o cronista apelava aos mais altos desígnios nacionais dos compositores portugueses, lembrando:

Todas as nossas provincias, e os arrabaldes de Lisboa, tem cantilenas e bailes peculiares, cujas melodias tem certo character de vago e melancholico, que é certamente o que daria o typo da musica nacional, se entre nós houvesse compositor habil que lhe parecesse acertado desinvolvel-o.

Exortando Miró a percorrer a provincia portuguesa numa autêntica tarefa de recolha, o autor estava persuadido que assim se “poderia começar a pôr em practica os nossos patrioticos desejos, com muita honra [...] para a arte em Portugal.” E explicava:

Quando assim fallamos não é porque quizessemos ouvir [...] estes motivos transportados para o theatro em toda a sua rudeza e simplicidade, queriamos sim que elles servissem como de thema, cânevas, paradigma ou molde, por onde se discorresse, formasse, seguisse, ou modellasse a concepção melodica do compositor. Em quanto assim se não fizer julgamos que nunca havemos de ter musica nacional, porque não haverá côr local nas composições. (*Es*, 18.02.1849).

Com o conteúdo desta recensão ficam ainda mais claros os aspectos considerados de relevo na discussão em torno de uma ópera nacional: reafirmando o imperativo da ruralidade, o compositor deveria munir-se, através da recolha, dos motivos e melodias da tradição popular, não para uma simples exposição, mas para lhes captar o “character”. Daí que para o articulista, *A velhice namorada* de Miró constituísse uma aproximação e não um modelo consolidado de ópera nacional: os elementos populares estavam lá, “mas taes e quaes o vulgo os entôa”; faltava assimilá-los e desenvolvê-los.

Esta exortação à recolha musical para fins compositivos é particularmente significativa na medida em que antecipa um discurso e uma prática mais concomitantemente reportáveis à segunda metade do século XIX e em particular à últimas três décadas, onde a reivindicação de um nacionalismo musical foi acompanhada pela efectiva recuperação, transcrição e publicação, em cancioneros e

antologias, de tradições musicais populares.¹⁰⁹ Convém no entanto não esquecer que a valorização da tradição popular constituía já, no ideário liberal saído do Setembrismo, um requisito para a desejada “nacionalização” da cultura (Mattoso, 1993: V, 546). Nesse sentido, não surpreende que tal apelo faça eco, no plano musical, de uma iniciativa entretanto já concretizada no âmbito da literatura, com as recolhas de Morais Sarmiento (*Romanceiro português*, 1840) e mais concretamente de Almeida Garrett (*Romanceiro*, 1843), recolhas essas que se assumiam como salvaguarda do património oral e fonte de inspiração para a renovação da literatura nacional.

A ópera cómica no Teatro D. Fernando

Em meados da década de cinquenta, a defesa de um teatro nacional contra o teatro de importação ainda não arrefecia nos debates de imprensa, mas a conjuntura política, cultural e social dava sinais de mudança. Finalmente num quadro de estabilidade governativa, o país entrava num período de reformas estruturais e abertura ao progresso estrangeiro, com sinais de alguma apatia política interna: entrava-se no período da Regeneração, promovido com o golpe militar de 1851 que deitara abaixo o governo de Costa Cabral, pondo um fim a décadas de tensões ideológicas e sociais. Com mais um teatro a funcionar na capital – o Teatro D. Fernando, inaugurado em 1849 –, os empresários competiam pelo público. Várias companhias estrangeiras foram voltando por temporadas, até culminar em 1855 na contratação pelo governo do elenco francês para o próprio Teatro Nacional. Concorrendo durante vinte e quatro meses com a companhia portuguesa residente¹¹⁰, a *troupe* representou em francês mais de cem peças novas (Sequeira, 1955: I, 198), para choque de alguns, fiéis ainda à causa nacional e à arte dramática como instrução, e deleite de muitos, que procuravam no teatro sobretudo mundanidade e recreação.

¹⁰⁹ Nomeadamente *Musicas e canções populares coligidas da tradição*, de Neves e Melo (1872) e *Cancioneiro de musicas populares contendo letra e musica de canções [...]*, de Neves e Campos (1893-1898). V. Cascudo, 2000: 181-226.

¹¹⁰ Com um repertório independente, a companhia francesa apresentava récitas em dias alternados com a portuguesa.

Não admira, portanto, que no dealbar deste novo quadro de consumo teatral, uma segunda fornada de *opéras comiques* tenha usufruído desta vez de um acolhimento muito mais positivo. Isto porque, rivalizando entre si na conquista de novos públicos, em 1850 os dois mais recentes teatros secundários de Lisboa, Ginásio e D. Fernando começaram quase em simultâneo a apresentar em português obras de Auber e Adam, retomando à distância de oito anos o projecto de Farrobo no Teatro da Rua dos Condes. Assumido que estava por todos os sectores – dos empresários às companhias, da imprensa ao público, até aos próprios comissários de cargo político do Teatro Nacional – que a sobreposição do repertório de importação ao repertório original era um facto consumado, a abertura desta nova temporada de *opéra comique* não criou celeumas. Além disso, as próprias condições de produção e recepção tinham passado por profundas mudanças. No hiato entre as duas temporadas (1841-42 e 1850-51), o Teatro da Rua dos Condes, seguido do Ginásio, tinham encomendado e produzido onze óperas cómicas de autores portugueses ou aqui radicados. Para além dos títulos já citados somaram-se, de Angelo Frondoni, *Qual dos dois* (1849, TG), *A bruxa* (1850, TG) e *1762 ou Os amores de um soldado* (1850, TG)¹¹¹. Todo um sistema produtivo operático, antes inexistente, entrou em acção. Foi uma atitude de extrema importância. Não só permitiu a uma série de compositores e intérpretes investirem o seu talento num quadro alternativo ao do Teatro de Ópera de S. Carlos, que lhes dificultava o acesso a trabalho, como fomentou rapidamente nos jornais a expectativa de que estavam a ser finalmente criadas as condições para a formação de uma ópera nacional.

Assim, e no espaço de poucos anos, a ópera cómica passou de um género de entretenimento estrangeiro, contrário aos princípios de afirmação nacional e de esclarecimento, no quadro dos valores liberais saídos da revolução de 1836, para um género passível de autonomização num contexto de expressão nacional. A ópera cómica conquistava a sua legitimação nos teatros secundários da capital. Quando o

¹¹¹ Ernesto Vieira também refere, de Frondoni, a ópera cómica *O capelão do regimento* (1850, TG), mas no periódico *O Espectador* este título é apresentado como uma comédia em um acto “ornada d’algumas peças de musica, composição do sr. Frondoni. Toda a musica é cantavel, ligeira, e appropriada a este genero de composições” (*Es*, 10.11.1850).

Teatro D. Fernando estreou no fim de Julho de 1850 *A barcarola* (*La barcarolle*) de Auber e Scribe, dando início ao que viria a ser uma nova temporada de óperas cómicas francesas em versão traduzida, confirmava-se em poucos dias na imprensa a aceitação que este género agora tinha:

O theatro de D. Fernando não era frequentado, porque os espectaculos que offerecia, estavam longe de corresponder ao gosto das plateas; variar o genero das suas representações acomodando-as aos elementos da companhia e satisfazendo as exigencias caprichosasa das turbas, era uma indicação urgente, que o proprio interesse lhes formulava, e uma lei imperiosa da sua critica e difficil posição. Foi isto o que a actual *sociedade* comprehendeu, e tentou com felicissimo exito, estreando n'este theatro a *Opera comica*. [...] a *Barcarola* foi uma optima escolha. Uma série de não interrompidas representações tem-lhe grangeado numerosas provas do mais lisongeiro acolhimento. O público tem-a festejado sempre com os mesmos applausos, e parece ainda longe de se mostrar saciado. (*RE*, 1.09.1850)

Para a excelente recepção de *A barcarola* e das outras *opéras comiques* que se seguiram contribuíram também os meios de produção e execução, agora francamente mais bem apetrechados. Com Émile Doux à frente do teatro e Joaquim Casimiro na direcção musical, foram contratados para o Teatro D. Fernando a soprano italiana Caterina Persolli, “já conhecida dos *dilettanti* de S. Carlos”¹¹², a soprano Rafaela Galindo (*DG*, 2.01.1851), coralista do S. Carlos e dois alunos premiados do Conservatório: o tenor Cristiano Rorich e o barítono Francisco Lisboa (*RE*, 1.07.1850). Mesmo assim, montar este tipo de repertório não era fácil: o número de efectivos da orquestra não excedia geralmente mais de vinte elementos e o elenco continuava a compor-se de um número considerável de actores sem formação musical, limitações que aparentemente Casimiro terá sabido ultrapassar, dando origem a inúmeros elogios da imprensa:

¹¹² Caterina Persolli era cantora do S. Carlos, em papéis secundários, desde 1843, onde continuou na década seguinte.

Quasi todas as peças tem sido recebidas com os mais vivos applausos, porém principalmente a ária do baixo¹¹³ (Sargedas) e o *duo* dos baixos do primeiro acto¹¹⁴ (Sargedas e Faria); a ária do soprano¹¹⁵, a do tenor¹¹⁶, o *duo* de soprano e tenor¹¹⁷, o *trio* de sopranos, tenor e baixo¹¹⁸ do terceiro acto, e finalmente a engraçada cançoneta da *Barcarola*, que se ouve repetidas vezes no decurso da opera, e que é cantada alternadamente por quase todos os artistas. Só temos pois a fallar da execução, e fazendo com tanto mais prazer, que só temos a tecer elogios. Quando se pensa, que há apenas uns quarenta dias não existia nem companhia organizada, nem peça tradusida, e que em tão curto espaço de tempo se conseguiu tudo; abrindo-se o theatro com uma opera cómica em três actos com quinze peças de muzica de uma execução pouco fácil, quasi que nos vemos obrigados a acreditar em milagres. A *Sociedade Empresaria* ajudada pelo habil director o sr. Doux, e pelo mestre compositor o sr. Casimiro Júnior, cujo distinto talento é conhecido de toda Lisboa, conseguiu improvisar uma companhia que ultrapassou a espectação, mesmo dos mais difficeis de contentar. (*IP*, 02.08.1850)

A concorrência tem sido numerosa, e os applausos unanimes. [...] A execução [da *Barcarola*] foi boa, e attentos os elementos da companhia, optima: composta d' actores que nunca tinham garganteado publicamente uma *modinha*, e de cantores, que não haviam declamado ainda uma só vez, era impossivel conseguir-se mais em tão curto espaço de tempo. O que se fez foi muitíssimo, e além de todas as esperanças; - devem-se tão belos resultados não só aos bons desejos, fadigas, e aptidão dos artistas, como ao raro talento, gosto, e vocação de seu digno *maestro* o sr. Cazimiro. É um verdadeiro homem de génio, a que só falta um nome em *ini* para aspirar ás honras d'uma grande celebridade artistica." (*RE*, 1.08.1850)

¹¹³ Desempenhada por Sargedos

¹¹⁴ Sargedas e Faria

¹¹⁵ Persolli

¹¹⁶ Rorick

¹¹⁷ Persolli e Rorick

¹¹⁸ Persolli, Rorick e Faria

À *Barcarola* seguiram-se *Mexericos do convento* (*Caquet au Couvent*) de Henry H. Potier e Eugène de Planard/Adolphe de Leuven (10.1850), *Giralda ou A nova Psyche*¹¹⁹ (*Giralda, ou La nouvelle Psyché*) de Adam e Scribe (12.1850), *O Postilhão de Lonjumeau* (*Le postillon de Lonjumeau*) de Adam e Leuven/Brunswick (02.1851) e *O Polichinelo* (*Polichinelle*) de Montfort e Scribe/C. Duveyrier (03.1851).

A competir saudavelmente com o D. Fernando estava o Teatro do Ginásio. Com o compositor Frondoni na direcção musical e o barítono Celestino, cantor do S. Carlos desde 1845¹²⁰, como cabeça de cartaz, foram levadas à cena *O chalet* (*Le chalet*), de Adam e Scribe/Mélesville (07.1850), *Giralda ou A nova Psyche* (*Giralda, ou La nouvelle Psyché*), de Adam e Scribe (12.1850) – em simultâneo com o Teatro D. Fernando –, *O moinho das tílias* (*Le moulin des tilleuls*) de Aimé Maillart e Maillan/Cormon (02.1851) e *O cesto das flores* (*Le panier fleuri*) de A. Thomas e Leuven/Brunswick (1851).

Entretanto por essa altura também Joaquim Casimiro decidiu compor uma ópera cómica, *A batalha de Montereau*. O libreto em dois actos de Mendes Leal foi adaptado do texto francês *Le pensionnat de jeunes demoiselles*,¹²¹. Com onze números de música “de largo desenvolvimento”, segundo Ernesto Vieira destacavam-se os coros, sobretudo “um de carácter marcial brilhantíssimo e muito bem feito”, “coplas muito cómicas no 1º acto e um deliciosos *Andante* na cavatina do tenor”, para além da divertida paródia à “celebre aria de Isabel no *Roberto*” do *Diabo*, de Meyerbeer, “para tornar summamente caricata uma certa situação” (Vieira, 1900: I, 250). A recepção do público foi estrondosa:

¹¹⁹ O processo de montagem destas *opéras comiques* podia incluir a reorquestração integral das partituras, tendo apenas por base reduções para canto e piano. Sobre a *A Giralda*, o periódico *O Espectador* adiantava: “Da instrumentação desta peça nada poderemos dizer, em referencia ao seu author, porque nos consta que, pela maior parte, fora instrumentada pelo sr. Cazimiro, sobre uma partitura de canto e piano.” (*Es*, 9.12.1850).

¹²⁰ António Maria Celestino foi o cantor do Teatro S. Carlos que conseguiu atingir maior sucesso entre os congéneres portugueses, chegando a desempenhar alguns papéis de primeiro plano (Moreau, 1981: I, 328 e ss).

¹²¹ Segundo Vieira, o original francês também serviu de assunto para duas zarzuelas *Colegiales y soldados*, com música de Rafael Hernando e *Amazonas de Tormes*, com música de Rogel (Vieira, 1900: I, 250). Também existe outra peça francesa que pode ter estado por trás do libreto de Mendes Leal: MM ENNERY, A. e CORMON, E., *Pensionnat de Montereau*. Vaudeville en deux actes, représenté pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre de L’Ambigu-Comique, le 19 janvier 1836, Le Magasin Théâtral, Paris, Marchant Éditeur, 1836.

A *Barcarola* cedeu o lugar á *Batalha de Montereau*, e o publico tem concorrido ao theatro de D. Fernando com a mesma avidez. Para uns a *Barcarola* é superior á *Batalha*, outros julgam o contrário. (IP, 6.09.1850)

[...] a *batalha de Montereau* agradou a todos, e o sr. Casimiro Junior sendo chamado sobre a scena, recebeu uma ovação justa e bem merecida. (IP, 26.09.1850)

Na impossibilidade de consultar a música ou o libreto (cujas fontes, que estiveram na posse de Ernesto Vieira, não estão actualmente disponíveis), vale a pena ler na íntegra o artigo da *Revista dos Espectáculos* para extrair mais algumas informações sobre o enredo, a encenação, a componente musical e o desempenho:

A *Batalha de Montereau* é uma opera-comica de simplicissimo assumpto, mas de bastante animação musical...e feminina. A poesia é do sr. Mendes Leal Junior, e a muisca do sr. Casimiro. A gloria do illustre litterato, não a acrescentam, é manifesto, composições d'esta natureza, embora d'improbo trabalho; são apenas meros pretextos para meia duzia d'arias e cavatinas, evidentemente despidas da minima ambição litteraria. Ao insigne *maestro*, de talento geralmente admirado, é que pertencem indubitavelmente as honras d'este novo triumpho para o theatro de D. Fernando. O sr. Casimiro, cuja vocação artistica é ainda maior que a excentricidade do seu character pessoal, offerece, como auctor e como homem, admiraveis pontos de contacto com o nosso immortal *Bocage*. A par da espontaneidade, que distinguia o *numero*so *Elmano*, reúne o illustre artista a independencia, quasi *farouche*, do grande poeta. Prossiga o sr. Casimiro na sua brilhante carreira, e merecerá por certo o gloriosissimo titulo de *Bocage da musica*. É uma prophecia, cuja realisação de ninguém mais depende. Esperâmos não ser desmentidos.

Quereis, meus caros leitores, mais circumstancias novas da *Batalha*? faço justiça á vossa curiosidade, e conto por isso com um infallivel *sim*. Pois bem; começarei por voz dizer que não é batalha; será quando muito um tiroteio inexperiente e rapido entre meia-duzia de soldados, d'ambos os sexos, como vereis – e numerosas forças inimigas, que não vereis nunca. Não ha exercitos que se

invistam, nem canhões que nos ensurdeçam – duplicada vantagem para quem tem a desventura de ser nervosamente sensível como pede a moda que todos nós sejamos, visto que o são todas as senhoras. O cheiro do sangue, o fumo da pólvora, e a vista dos cadáveres não decoram o palco, nem horrorizam a plateia. Já vêdes, meus presados modelos de sensibilidade, natural ou artificial, que podeis contemplar sem receio esta miniatura innocentissima d’um sanguinolento e glorioso combate. Não ha perigos, nem incommodos que affronteis. Levae affoitamente vossas mulheres, e vossos filhos, que não ha pretexto para desmaios nem motivos para berreiros. É uma boa noticia, que vos dou; agradecei-ma, e passemos adiante. Suppondo que levae a tyrannia de vossa exigente curiosidade ao ponto de me perguntardes o enredo d’uma opera-comica, dir-vos-hei o d’esta, se é que o tem. Algumas, já se sabe encantadoras, jovens, que são educadas n’um collegio de *Montereau*, querendo evitar os perigos d’uma temida entrada do inimigo na cidade resolvem-se, por uma feliz inspiração, a imitar corajosamente os bravos que defendem a França. Para esse fim servem-se dos fardamentos destinados para a eschola militar, e que a filha d’um velho guarda-nacional soubera astuciosamente alcançar. Fardada, e armada esta formosa cohorte, com mais do que um folhetinista desejaria combater, embora a final se rendesse...de descança, como espirituosamente alguém já observou – as novas Amasonas capitaneadas por Cecilia, a mais endiabrada, e não menos interessante das intrepidas collegiaes, vão reforçar os combatentes no campo da batalha já travada rijamente. O inimigo começa a debandar e a victoria coroa as aguias do Imperio, triumphantes em *Montereau*, como em *Marengo*, e *Austerlitz*. Para maior felicidade a victoria da França é a victoria dos corações que se amavam ternamente. Um official da Guarda-nacional pedíra a mão de *Cecilia* a seu pae, que obstinadamente promettia recusar-lha em quanto não melhorasse de fortuna. O joven Tenente é ferido na acção. Um ajudante de ordens do Imperador vem conferir, em seu nome, ao official que mais se houvesse distinguido o posto de capitão. *Cecilia* indica o amante. A nova posição do valente mancebo vem cortar as dificuldades. O pae cede, e o casamento efectua-se promptamente como todos os consorcios theatraes. Já se vê que o merito dramatico da nova opera não pode ser grande; tem porém algumas scenas bastante jocosas que são justamente applaudidas. Entre ellas merece

notar-se a entrega d'uma carta, do nosso Tenente para *Cecilia*, por meio do seu mesmo inexoravel pae.

A musica de todo o primeiro acto pareceu-nos fresca, viçosa, e original, como poucas. Os coros militares, sobre tudo, excellentes. Os das educandas, apesar do mimo que apresentam, são talvez menos animados do que deveriam para exprimir adequadamente a alegria buliçosa d'uma hora de recreio, e descanso n'um collegio. A instrumentação é soberba. Temos ouvido notar feições italianas na construcção musical do sr. Casimiro. A nós pouco nos importa isso uma vez que seja harmoniosa, delicada, e brilhante como esta é indubitavelmente em muita parte. No 2º acto observam-se trechos de feliz inspiração, a par todavia d'algumas pornunciadas reminiscencias do repertorio de S. Carlos.

A execução foi boa. A srª Persolli, cuja voz ameaça talvez diminuição consideravel, agradou principalmente pelo interesse que inspiram as suas engraçadas maneiras, e exquisita pronuncia. O sr. Rorich e Lisboa, tiram todo o partido das excellentes vozes que possuem. O sr. Sargedas na parodia e na declamação distingue-se visivelmente. A srª Maria Amália entra muito bem. Outro tanto podemos dizer da srª Anna Cardoso a cuja intelligencia devemos fazer justiça; é uma actriz de merito. O sr. Volpini, que muita gente recommenda á nova empresa de S. Carlos, cantou algumas vezes n'este theatro. Em abono da verdade, o sr. Volpini é um bello artista; mas, devemos confessal-o egualmente, a sua voz não está já como d'antes foi. As notas centraes difficilmente se lhe distinguem hoje. Tem gosta e boa eschola, mas isso não basta. O theatro lyrico não fará por isso uma grande aquisição escripturando-o. Nós não lh'o aconselhamos, de certo.

É ociosos dizer que a *Batalha de Monterey* tem atrahido as atenções de todo o publico Lisbonense até hoje tudo lhe pormette a mesma popularidade que obteve a *Barcarola*. As evoluções militares do bello-sexo tem sido, sobre tudo, vivamente applaudidas, e o sr. Casimiro frequentemente victoriado. Folgamos de ver estes lisonjeiros testemunhos da admiração e sympathia pública tão solenemente liberalisados a quem pior tal forma sabe merecel-os. É uma prova de que os talentos nacionaes vão sendo apreciados, e que o nome de portuguez nem sempre ha de ser um diploma desfavoravel a quem vae tentar entre nós fortuna artistica ou litteraria. (RE, 1.10.1850)

Apesar do entusiasmo quase categórico que jorra do artigo, a recepção dos restantes críticos à obra musical não foi unânime nem se pautou pelo mesmo tom. Já aqui era dado ler que se a *Batalha* era “fresca, viçosa, e original, como poucas”, com “coros excelentes” e uma instrumentação “soberba”, não era menos verdade que se podiam “notar feições italianas na construção musical” e “trechos de feliz inspiração, a par todavia d’algumas pronunciadas reminiscencias do repertorio de S. Carlos”. Esta tímida e contudo relevante alusão negativa à influência da ópera italiana na partitura de Casimiro constituiu assunto de grande desenvolvimento nas recensões de outros periódicos. Para o jornal *O Espectador*, ainda que “primorosamente orquestrada”, a música pecaria por ser “muito sentimental, ás vezes pathetica, e quasi sempre languida”, ao contrário “d’aquella vivacidade, jovial e saltitante, que deve caracterizar os motivos faceis e comicos d’uma composição desta natureza”. Haveria, além disso, um “certo abuso d’instrumentação nocivo ao canto”. E termina, concluindo:

Supponho, que algumas considerações especiaes, relativas aos executores, e a influencia da eschola italiana, contribuíram poderosamente para os motivos dos nossos reparos. (*Es*, 29.09.1850)

Estava, portanto, lançada a acusação: Joaquim Casimiro tinha traído as expectativas da crítica ao *italianizar* o género ópera cómica e sobre esse aspecto o jornal *Interesse Publico* propunha-se dar-lhe uma verdadeira lição:

A Barcarola cedeu o logar á *Batalha de Montereau*, e o publico tem concorrido ao theatro de D. Fernando com a mesma avidez. Para uns a *Barcarola* é superior á *Batalha*, outros julgam o contrário. Desta variedade de opiniões resulta o agradarem estas duas produções.

Nós não faremos comparações, porque para discutirmos o merito relativo destas duas operas perderiamos nisso muito tempo sem proveito do publico. Alguma coisa diremos da musica do sr. Casimiro, e se houver erro da nossa parte, é filho de boa fé. Em musica existem duas escholas, a alemã e a italiana. Quanto a nós, não temos musica propriamente nacional: ou havemos

italianisar, ou *afrancezar*. Nesta parte estão mais adiantados os nosso visinhos hespanhoes, porque a sua musica tem um *Sainete* d'originalidade.

A construção, o typo, o character da musica franceza deve considerar-se como um mixto do estilo allemão e italiano, é mais um genero do que uma eschola. Os allemães tem a sua instrumentação, as suas harmonias particulares, as suas inspirações magestosas e phantasticas, quasi sempre acompanhadas de uma profunda melancolia religiosa. É uma musica toda de meditação. Beethoven, Hyden, Weber, Mayerbeer, difficilmente escreveriam uma opera comica, que agradasse. No *genero* francez encontra-se mais vida, movimento e acção; as melodias são mais faceis e ligeiras, ouvidas uma vez, repetem-se no dia seguinte. O grande merito de uma opera comica é tornar-se desde logo uma musica de salão. Adams, Boildieu e Auber, não são bastante fleugmaticos para escreverem a symphonia pastoral de Beethoven, ou os *Hugonots* de Mayerbeer. A musica italiana é rica em effeitos e a sua instrumentação é pela maior parte das vezes sacrificada ao canto. Rossini com o seu *Guilherme Tell* affastou-se desta eschola, pretendendo dar á musica de seus paes um colorido allemão, e Verdi seguiu o mesmo sistema; o character da originalidade da musica italiana começou a perder-se com a apparição de *Guilherme Tell*, como dissemos.

O sr. Casimiro Junior teve pois de imitar. Devia talvez *italianisar* menos o canto, poupando-nos reminiscencias de Rossini e Verdi, ainda para nós mais recentes: embora tivesse copiado Getry Dalayra e Auber menos conhecidos entre nós. Não é uma censura que fazemos, é uma opinião que apresentamos. Ao sr. Casimiro sobeja-lhe genio para crear um estilo seu sem recorrer ao auxilio estranho, deve ter inteira confiança em suas próprias forças porque é artista: e quando se tem uma alma verdadeiramente artistica vai-se muito longe. O coro das educandas do primeiro acto da *Batalha* é uma prova d'isto, por si só classifica o artista. Há nelle uma suavidade, tão melodiosa, harmonias tão ligadas entre si, que o tornam admiravel. O coro a que nos referimos é aquele que começa – *estas horas prazenteiras* etc. Quem escreve assim não deve imitar, deve crear.

Outros trechos se encontram na *Batalha* que mereceram a geral aprovação de pessoas entendidas. Em geral esta produção agradou e hade por muito tempo conservar-se em scena. Obter um triunfo logo em seguida á *Barcarola* é o maior

elogio que se pode fazer ao sr. Casimiro. [...] A escolha do poema a nosso ver não foi das mais felizes, no entanto o sr. Mendes Leal soube tirar delle o maior partido. Em conclusão a *batalha de Montereau* agradou a todos, e o sr. Casimiro Junior sendo chamado sobre a scena, recebeu uma ovação justa e bem merecida. (IP, 26.09.1850).¹²²

Para o articulista a questão era óbvia: “O sr. Casimiro Junior teve pois de imitar”. E assim sendo, “devia talvez *italianisar* menos o canto, poupando-nos reminiscencias de Rossini e Verdi,” uma vez que “no *genero* francez encontra-se mais vida, movimento e acção; as melodias são mais faceis e ligeiras, ouvidas uma vez, repetem-se no dia seguinte”, e claramente, “o grande merito de uma opera comica é tornar-se desde logo uma musica de salão” A par da apologia a uma autonomização musical face às escolas italiana e alemã – reconhecendo em Casimiro vocação suficiente para criar um estilo próprio – também neste artigo se prefiguravam algumas posições estético-ideológicas que iriam dominar o debate musical na segunda metade do século: por um lado, uma crença progressiva nos efeitos “nefastos” da supremacia da música italiana no contexto nacional; por outro, a crescente valorização da música alemã como corolário de uma cultura mais cerebral, profunda e introspectiva; finalmente, a perspetivação, mais acentuada no fim do século, da música francesa como alternativa ao predomínio italiano.¹²³

¹²² O artigo também deixa o seu testemunho sobre o desempenho: “Os artistas encarregados da execução de *Batalha de Montereau* houverem-se com habilidade. Mademoiselle Persolli sempre graciosa, sempre *Coquette*, teve alguns ditos, que só ella sabe repetir. A sr.^a Macedo, pequeno diabrete, conduziu ao fogo o seu batalhão com um denodo tal, que parece fora de duvida ir a auctoridade prohibir a *Batalha* com o receio que as mulheres se revoltem!! O sr. Sarzedes, mostrou se actor intelligente e nos trajos de educanda ainda não deixou de provocar a hilaridade de publico, e de ser applaudido. Os srs. Rorick e Lisboa, na parte que lhe coube nesta opera cantaram com delicadeza e gosto. A sr.^a Anna Cardoso, pareceu-nos um perfeito tambor, o papel que lhe coube limitava-se a pouco, nesse pouco, desenvolveu bastante habilidade, e foi com rasão applaudida . Quanto ao sr. Faria, o publico gostou de o ver no papel de soldado nacional.” (IP, 26.09.1850).

¹²³ Ver Nery e Castro, 1992: 171-183.

O impacto do género na *praxis* musico-teatral lisboeta

No espaço de dez anos, desde a sua introdução nos teatros públicos de Lisboa, em 1841, até à sua plena absorção no sistema de produção e consumo, em 1851, a ópera cómica teve um impacto extremamente expressivo que se repercutiu em todos os sectores da *praxis* musico-teatral, dos empresários e compositores até à imprensa e ao público, estabelecendo em seu torno diversas tomadas de posição nem sempre coincidentes. Que consequências podemos extrair do debate estabelecido em torno deste género?

No âmbito da crítica, houve uma evolução de posições que passou da rejeição da ópera cómica como género de entretenimento francês, contrário aos princípios de afirmação nacional e de esclarecimento, no quadro dos valores liberais saídos do Setembrismo para a sua aceitação como um género apropriado e passível de autonomização num contexto de expressão nacional, tendo-se aí apresentado algumas pistas para a sua consecução.

Para os agentes teatrais, a ópera cómica surgiu como mais um produto de oferta para entretenimento do público, dinamizando assim todo um sistema produtivo que envolveu diversos teatros, orquestras, dramaturgos e compositores, e de que resultou um franco crescimento da produção musico-teatral em língua portuguesa.

Para os compositores nacionais ou aqui radicados, a ópera cómica terá surgido como uma verdadeira janela de oportunidades. Permitiu canalizar a sua produção para um nicho do mercado fora do Teatro S. Carlos; deu o mote para a criação de obras de cariz nacional; e constituiu, no caso de Casimiro com a *Batalha*, um pretexto para se alongar em abordagens compositivas mais ousadas, com um aceno à ópera séria, aspecto que, como se viu, não foi bem aceite pela crítica.

Finalmente, no âmbito do público, a avaliar pela popularidade que algumas das óperas cómicas alcançaram, terá havido uma franca adesão a este tipo de repertório. Como género operático, terá respondido finalmente às expectativas de um auditório mais abrangente que o do Teatro S. Carlos; como espectáculo em português, permitiu a sua recepção no todo música-palavra-e-acção; e como obra de teor nacional (veja-se

o exemplo de *A velhice namorada*) terá proporcionado momentos de forte retroacção entre o palco e a plateia, motivados pela presença de elementos musicais e textuais com que o colectivo se identificava. Não deixa no entanto de ser sintomática esta constatação saída no jornal *O Interesse Público* em 1851, um ano depois da temporada de sucesso de óperas cómicas em português no Teatro D. Fernando:

O Theatro de D. Fernando foi talvez aquelle que mais se ressentiu da [re]abertura do theatro de S. Carlos. O publico havia forçosamente abandonar a opera comica pelas grandes operas italianas, assim apesar de todos os exforços viu-se a sociedade empresaria em difficeis embarços. (*IP*, 21.04.1851)

Decididamente, o apelo do Teatro S. Carlos e do seu modelo de recepção, com tudo o que isso implicava, ou excluía, era mais forte.

Capítulo III

A dimensão musical no teatro declamado

1. Concepção, tratamento musical e recepção crítica

Em 1835 instalava-se em Lisboa a companhia de Émile Doux e abria-se de novo, num palco da capital, o acesso ao mais recente repertório do romantismo francês. Anteriormente, em 1822-1823, uma outra companhia francesa promovera sucessivamente no Salitre e no Teatro do Bairro Alto uma inédita temporada de *tragédies, drames, comédies* e *vaudevilles*, incluindo de autores recentes, como Scribe. Se já na altura o clima político pós-revolucionário favorecia o bom acolhimento da língua e da cultura francesa na capital (Esposito, 2000: 64 e ss), agora, poucos meses passados sobre o fim da guerra civil e do triunfo das forças liberais, a *troupe* de Doux não podia encontrar um ambiente de recepção mais entusiasmante. A manutenção de um vasto elenco de cerca de trinta actores e actrizes, sujeito a frequentes substituições (aguçando, certamente, o apetite de alguns *voyeurs*); o estilo inédito da representação; a iluminação a azeite em vez de velas; a sucessão galopante e em estreia de peças do mais actual repertório francês; o asseio em que foi posta a sala do Teatro da Rua dos Condes¹²⁴; o modo da companhia e do seu encenador se fazerem anunciar na imprensa – tudo constituiu uma novidade que deixou uma marca profunda no público e na comunidade teatral lisboeta. Doux não foi indiferente ao “ar do tempo” e num gesto certamente deliberado – uma forma de se fazer notar e alargar o seu capital social junto dos defensores da reforma teatral –, fez saber que “tencion[ava] abrir gratuitamente as portas do seu teatro a todos os actores do teatro

¹²⁴ “Esta casa continua a ser frequentada por uma companhia [...] muito escolhida. Na realidade, a quem houvesse conhecido este theatro ha ano e meio, e só agora o tornasse a visitar, cuidaria ter sido transportado a outro local mui diverso, simples, senão rico, elegante e asseado senão magnifico. Todas as mudanças nele executadas, o tem consideravelmente embelezado; todas as avenidas da sala cessaram de ser asquerosos corredores, e do interior dela se tirou partido do que poderia esperar-se” (I, 16.06.1836).

português”; ao que um jornal rematava: “Possam elles aproveitar-se instruindo-se, como tanto precisam, deste util e generoso oferecimento”¹²⁵ (GA, 21.02.1835). E de facto, na perspectiva dos intelectuais liberais, não foi difícil compatibilizar a protecção do drama nacional com a invasão estrangeira, vista aqui como um modelo inspirador para a reforma do teatro português. Lia-se mesmo numa coluna:

Os Patriotas devem todos empenhar-se não só na conservação, mas no melhoramento da companhia Franceza, procurando po-la em estado de nos poder representar a Tragedia: devem-no, porque esta hade ser a eschola dos nossos Actores e dos nossos compositores Dramaticos; e com este, e os outros meios faceis, [...] em dois annos ao menos nós teriamos n’uma soberba sala de espectáculo bellos Dramas Nacionaes, executados por Actores insignes diante de uma Platéa culta, e intelligente. (GA, 23.02.1835)

Durante os dois anos e meio que estive em cena, a companhia somou sucessos e críticas favoráveis na imprensa e atraiu as elites do S. Carlos ao Teatro da Rua dos Condes, às quais não foi indiferente o facto de tudo ser representado em francês, satisfazendo as suas pretensões de cosmopolitismo (França, 1974: II, 420 e 421). Mas o momento mais alto da companhia viria com o agenciamento, em Agosto de 1836, do actor Paul, primeiro cómico do Gymnase de Paris:

Grande noticia! [...] Mr. Paul, o famoso actor do Gymnasio, cuja reputação é europeia, acaba de chegar a Lisboa [...] e conta com passar aqui um mez representando no teatro francez! Paulo dará sua 1ª representação 5ª feira 11, e veremos as mais lindas peças do Gymnasio executadas pelo mais digno interprete dos talentos de Scribe, Mélesville, Imber, Varner, etc, etc. (I, 8.08.1836)

¹²⁵ Tal intenção veio mesmo a confirmar-se em anúncio de ingresso livre para actores, a partir de 28 de Fevereiro do mesmo ano.

Paul não ficou um mês mas um ano inteiro em Lisboa, onde rodou todos os dramas e *vaudevilles* que representara vezes sem conta em Paris. Só entre Agosto e Dezembro os jornais anunciaram perto de trinta dramas e *vaudevilles*¹²⁶ de Scribe com Paul nos papéis principais (Cymbron e Gonçalves, 2007: 167-169). Foi uma temporada memorável:

Paulo deu no goto do Publico e agrada até quando representa papeis que não são seus [...]. Confessamos, tendo estado nos 2 Teatros Estrangeiros [Teatro S. Carlos e Teatro da Rua dos Condes] aonde havia iguais enchentes, que a do Francez era cem vezes mais fina, e que ali viera a alta Corte que faltava no Italiano. (I, 18.08.1836)

Em nenhum momento foi dispendida uma linha de crítica ou reprovação à escolha do repertório ou às opções cénicas e musicais dos *vaudevilles*. No que respeita aos dramas, porém, instalou-se por vezes um certo incómodo:

O bello Drama Romantico *Therese, ou L'Orpheline de Geneve*¹²⁷ [...] fez alternadamente rir, chorar, e estremecer todos os assistentes [...]. O incendio, o assassinato, os tiros, o falso espectro, a apparição nocturna do malfeitor, etc. são cousas de muito effeito. Só lembrariamos ao Director que suprimisse os pedaços de orchestra que não significando cousa alguma no decurso da representação, matão a verosimilhança: Silencios profundos ainda que longos fossem, valem em certos momentos mais do que a melhor musica. Por esta

¹²⁶ Entre as peças de Scribe podem ser nomeadas *La lune de miel*, vaud.; *Vatel*, vaud.; *Le secrétaire et le cuisinier*, vaud.; *Michel et Christine*, vaud.; *Rodolphe*, drama; *L'ambassadeur*, vaud.; *La demoiselle à marier*, vaud.; *Le Chaperon*, vaud.; *Le vieux mari*, vaud.; *Etre aimé ou mourir*, vaud.; *Louise ou La réparation*, vaud.; *Toujours*, vaud.; *La haine d'une femme*, vaud.; *La seconde année*, vaud.; *La quarantaine*, vaud.; *Le gardien*, vaud.; *Les malheurs d'un amant heureux*, vaud.; *Le menteur véridique*, vaud.; *Les premières amours*, vaud.; *Une faute*, vaud. e *Le nouveau Pourceaugnac*, vaud. (Cymbron e Gonçalves, 2007 : 168).

¹²⁷ DUCANGE, Victor-Henri-Joseph Brahain, dit (pseud. Victor), *Thérèse ou l'orpheline de Genève*, mélodrame en 3 actes, par M. Victor, représenté, pour la première fois, sur le théâtre de l'Ambigu-comique, le 23 novembre 1820, Paris, Vve Dabo, 1824.

ocasião lembraremos que o instrumental faria melhor em tocar mais nos entre-actos que são demasiadamente longos. (GA, 23.02.1835)

[...] dando os mesmos elogios que já demos ao *Nacional* [TRC] repetiremos as mesmas censuras; a musica mata as melhores senas d'esta peça [*Une Faute*]¹²⁸; é ella só quem faz secar as lagrimas nas bellas passagens do delírio e da despedida: este máo gosto não póde por ora combinar-se, com expectadores não pervertidos pelo habito. (GA, 9.03.1835)

Seria a utilização de música em géneros distintos da comédia ou do *vaudeville*, uma prática inédita para o público de Lisboa? Não está no âmbito deste estudo ir mais além para saber a resposta. Uma coisa, no entanto, é certa: sintomática do impacto que a companhia francesa de Émile Doux teve no contexto lisboeta é também a forma como a imprensa avaliou a participação da música nos espectáculos.

[...] não é porém sem pena que nós vemos continuarem-se a estragar as melhores passagens [do grande drama *Le paysan perversi* ¹²⁹] com as cantigas intempestivas que nem ao menos compensão pelo seu sabor o mal que fazem. Nestas penas nos acompanhão todas as pessoas portuguezas [...]. O Director faria muito bem em se conformar com este gosto geral [...]. [...] ha lances solennes, e graves, em que um profundo silencio faz um effeito admiravel; nestes a Orchestra, ainda que muito bella fosse nunca poderia deixar de parecer importuna. (GA, 19.03.1835)

Sinal de “mau gosto”, imposição a “expectadores não pervertidos pelo habito”, “orchestra [...] importuna”, “pedaços de orchestra que não significando cousa alguma no decurso da representação, matão a verosimilhança” – eis o grosso das apreciações à utilização da música nos dramas. Para os críticos, a verosimilhança

¹²⁸ SCRIBE, Eugène, *Une faute*, drame en deux actes, représenté pour la première fois, à Paris sur le théâtre du Gymnase dramatique, le 17 août 1830, Paris, Barba, Pollet, Bezou, 1834.

¹²⁹ THEAULON, Emmanuel, *Le paysan perversi ou quinze ans de Paris*, drame en trois journées, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre du Gymnase Dramatique, le 24 juillet 1827, Paris, Barba, Pollet, Bezou, 1834.

constituía um imperativo e a única justificação para todas as decisões cénicas; de resto, fora de cena tudo o que não era de cena; “o instrumental faria melhor em tocar mais nos entre-actos”. Se os *vaudevilles* não suscitavam reacção – reconhecido que era pelo público o papel central da música na manutenção do próprio género –, no quadro da recepção ao drama, qualquer música que se imiscuísse na cena sem justificação dramática parecia colidir com a lógica da acção, desferindo um corte no clima de ilusão pretendido:

Ha causa, por exemplo, mais contraria a toda a verosimilhança do que estarem-se ouvindo as rebecas em quanto na mudez da noite profunda dois ladrões andão ás apalpadelas, e sem ouzarem respirar sondando o interior d’uma casa. Mr. Doux, e Mr. Charlet, sustentarão perfeitamente a illusão, e nós estremeceríamos á vista de um dos facinoros, se um desgraçado arco de rebeca, nos não gronhisse continuamente que estavamos na comedia; e que se o seu dono trabalhava como musico, os outros trabalhavão como actores. (GA, 19.03.1835)

A avaliar por este tipo de comentários, parece evidente que, para além do impacto já tantas vezes referido na renovação do repertório e na técnica de representação, a companhia francesa introduziu ao público de Lisboa um modelo de espectáculo musico-teatral pouco familiar, um modelo em que a música era usada em abundância de acordo com a técnica do *mélodrame*: inserções instrumentais (“os pedaços da orchestra” a que o jornalista se referira) acompanhavam a cena com a função de preencher zonas de acção sem texto e sobretudo, de sublinhar momentos fortes do monólogo ou da contracena com um valor expressivo¹³⁰. Nesse sentido, é uma séria hipótese a considerar – a de que, contrariamente ao que sucedia em França, onde a tradição da *opéra comique* e do *vaudeville* e, sobretudo, a popularidade do

¹³⁰ A técnica do *mélodrame* estava profundamente enraizada na *praxis* teatral francesa desde os finais do século XVIII e tornou-se particularmente persistente no drama de acção de carácter popular, ao ponto de o próprio género teatral tomar a designação de melodrama, mesmo quando, nos anos trinta do século XIX, esta forma de música teatral começou a ter menos presença no espectáculo (Savage, 2001: 143).

melodrama (enquanto sub-género do drama) contribuíram para cimentar e consolidar o recurso à música de forma extensiva em todo o espectáculo teatral, no contexto português e particularmente nos dramas, a música tivesse uma intervenção muito pontual, mais remetida para os entreactos ou em momentos-chave em que uma personagem cantava como parte da acção. E também nesses casos o número musical era analisado pela crítica dentro da mesma linha de pensamento. Em Julho de 1839, no periódico teatral *O Elenco*, ao debruçar-se sobre o drama *Os dois renegados*¹³¹, original de Mendes Leal e estreado no Teatro da Rua dos Condes pela companhia portuguesa de Doux, o cronista deteve-se com algum detalhe numa chácara¹³² (ou xácara, conforme as fontes), composta por Osternold¹³³, e o único momento musical do espectáculo indicado no texto, para além da previsível sinfonia e entreactos:

No 5.º acto ha lances admiraveis, mas a chácara pareceu-nos demasiadamente prolixa, e pensamos que não deveria acabar no seu fim, mas ser interrompida, porque não é verisimil, que uma doida siga por tanto tempo um fiar de ideias e as remete concertadamente. A musica não é má até ao *porém*... mas d’ahi em diante é totalmente imprópria de chácara, e contradictoria com o tempo a que o drama se refere: no tal – *porém* – começa um *recitativo*, o que é um verdadeiro anachronismo, e seguem-se depois cadencias no gosto moderno, havendo até uma *volata* [...]: a musica simples, monótona, e sentimental é que á chácara compete, (o que bem se vê nas que a tradição nos há conservado) e não

¹³¹ LEAL JÚNIOR, José da Silva Mendes, *Os dous renegados*, drama em 5 actos, representado pela primeira vez em Lisboa a 9 de julho de 1839 no teatro normal da rua dos Condes e premiado pelo jury dramático, Lisboa, Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis [s. d.].

¹³² A chácara (ou xácara) é uma narrativa popular em verso, na senda do romance. Na visão ainda oitocentista de Vieira, era uma “canção popular antiga usada na península e de origem árabe. A letra consistia numa narrativa sentimental, espécie de romance popular. O sr. Teófilo Braga assevera (*Epopéias da raça mossarabe*) que a xácara foi a origem do moderno *fado*” (Vieira, 1900: II, 547). De acordo com Domingos Vieira, é um romance ou seguidilha que se canta acompanhado a viola. É pretensamente por via desse cunho de antiguidade e fundo popular que as xácaras se difundiram em muitos dramalhões históricos da 1.ª metade do século XIX, de que a contida em *Os dois renegados* constitui apenas um exemplo. Almeida Garrett propõe a distinção entre xácara e romance, no sentido em que na primeira prevalece a forma dramática – são os personagens que têm a voz –, enquanto na segunda é a forma épica que predomina – é o poeta que diz ou canta. (Correia, 1997: 583).

¹³³ *Xacara* [música impressa], drama original português *Os dous renegados*, composta pelo Sr. Jose da Silva Mendes Leal Junior e posta em musica pelo Sr Mathias Jacob Osternold. [s. l.], pela Sociedade Redactora do Semanario Harmonico, [184-].

essas mudanças de tom que estão a mostrar artifício aonde tudo deve ser natural. (*El*, 15.7.1839)

Por outras palavras, a demência da personagem não podia ligar com a coerência das palavras, e a dimensão e o conteúdo do texto cantado no número musical, a ser verosímil, tinha de espelhar essa dualidade; além disso, não era aceitável a transfiguração de uma canção supostamente cantada em 1500 numa peça vocal oitocentista e de feição operática. Por fim, numa aparente contradição do crítico entre a defesa de um teatro ilusório, “aonde tudo deve ser natural”, e a proposta dos meios de execução para o alcançar, remata com este comentário ao desempenho:

A chácara não produz bom efeito cantada pela Sr.^a Talassi: é para sentir que a esta grande actriz [...] se deve o desempenho [...], [a chácara] bem podia ser comettida a qualquer outra pessoa; assim era mais fácil ao Sr. Doux, ajustar uma Corista de S. Carlos, ou outra qualquer curiosa, para ir cantar a chácara.¹³⁴

As questões abordadas nesta crítica – da pertinência de um número musical numa determinada cena, das características que apresenta, dos requisitos que deve cumprir, e da qualidade na sua execução – são assunto que abunda num número razoável de recensões, entre as centenas produzidas na imprensa de Oitocentos sobre o teatro declamado em Lisboa. A preocupação com o aspecto musical não era despicienda e há uma razão muito clara para isso. O século XIX foi palco, por excelência, de uma conjuntura teatral rica e complexa. A natureza heterogénea do repertório e a variedade de géneros teatrais em circulação reflectiam-se na arte de encenar e interpretar. Dramas, *vaudevilles*, comédias, mágicas, farsas e revistas, com maior ou menor diferença, desenvolviam os seus próprios processos dramaturgicos e cénicos e alimentavam gostos diversificados no público e mesmo públicos distintos. Mas a música atravessava todos os géneros sem excepção e desempenhava um

¹³⁴ Segundo o articulista, a actriz terá cantado fora de tom e o acompanhador prosseguiu sem transportar.

contributo fundamental na transposição dos textos dramáticos para o palco, e para o seu posterior sucesso – ou falhanço. Assim, folheando algumas páginas dos jornais podia-se saber que no D. Maria, para indignação do jornalista, “*O doutor Sovina* orna-se [...] de algumas peças de muzica. [...] Que n’um theatro de 2ª ordem se represente este género de composições, concede-se; mas que no 1º theatro do reino se encomodem aquelles pobres eccos, e ainda mais, os nossos tristes ouvidos com harmonias de madeira oca, e de cascas d’alhos, isso é o que se não pode tolerar.” (ST, 28.10.1851); ou que se no Ginásio “*O dragão de Chaves* é uma sensaboria”, outro tanto não se diria de “*As fraquezas humanas*, porque, além de ser bastante chistosa, é ornada de engraçadas peças de musica, compostas pelo talentoso maestro sr. Casimiro Junior” (RE, n.º 27, 05.1854, p. 214); que em tal peça¹³⁵ do Condes “a musica [...] não tem nada de notavel e o desempenho, aparte o sr. Simões, não foi dos mais felizes” (RE, 30.11.1856); que ao invés, no Variedades, “o sr. Izidoro, que é o único sacristão neste mundo que canta *couplets*, conserva o publico n’uma gargalhada perpetua desde o erguer até ao baixar do panno” (RL, 1.09.1858); ou ainda, de volta ao Ginásio, que determinada “comedia¹³⁶ está em geral mal conduzida, e os caracteres inferiormente tratados”, mas que os autores “lançaram mão da acção [...], ornaram-na [...] com alguns engraçados *couplets*; e o publico gostou”. Terminava o articulista com a seguinte constatação:

Digam o que quizerem os jornalistas e os folhetinistas; o publico gosta, ou desgosta, as mais das vezes sem saber porquê. É o instinto *das massas*. [...] O povo gosta mais de *ver* e *sentir* do que *ler* e *reflexionar*. (RE, 30.04.1856)

“Ver e sentir”, por oposição a “ler e reflectir” – ao confrontar estes dois planos de recepção, o articulista mais não fez do que acentuar a diferença entre a literatura e o teatro, território onde, ao contrário da primeira, se mobilizavam todas as expressões, do corpo ao gesto, da luz ao movimento, da voz à música, aprisionadas

¹³⁵ *Um génio enfreado*.

¹³⁶ *O dominó verde*.

numa moldura temporal precisa e irrepetível que fazia de cada retorno ao texto dramático um espectáculo único e exclusivo, mas capaz de deixar no seu público um pacote de memórias e onde a musical, provavelmente, conquistava um lugar cativo. “O publico quer musica, quer chácara”, dizia Luís Augusto Palmeirim (R, 10.01.1845). Qualquer empresário teatral sabia disso, não poupando esforços para manter uma orquestra em permanência na sua sala, pronta a encher o auditório de chácara e coplas sonantes que agarravam o ouvido do espectador mais distraído. Mas curiosamente é no território da escrita, no sossego do gabinete onde o dramaturgo congeminava a intriga ou uma simples historieta, que se definem todos os momentos musicais de uma peça. Assim, concepção musical, tratamento compositivo, desempenho em palco e recepção na plateia constituíam os quatro eixos do ciclo de vida de centenas de peças que passaram na Lisboa de oitocentos. Nesse processo, repetido ao longo de anos, os intervenientes deste ciclo foram moldando reciprocamente as suas abordagens formais e críticas, adaptando-se a pequenas mas significativas mudanças de contexto e rotação de expectativas.

Os dramas

Ainda que sob uma matriz relativamente genérica, o grau e a forma de participação musical no teatro declamado dependia das características internas das peças e da intervenção dos dramaturgos, compositores e encenadores. Contudo, elemento essencial em qualquer espectáculo era a sinfonia (ou abertura) e sucessivos entreactos (também designados por imediatos), peças orquestrais de tamanho variável que precediam o início de uma peça e cada um dos seus actos. Se promoviam junto do público mais um momento de fruição musical, constituíam sobretudo o sinal de que a peça ia recomeçar, instalando na plateia o ambiente de atenção e expectativa que antecedia a abertura do pano de boca. A agitação nos intervalos podia ser enorme,

[No Teatro da Rua dos Condes] vociferavam-se obscenidades; armavam-se desordens, intervinha a polícia...O maestro erguia a batuta e, ao soar dos primeiros acordes, “como por milagre, o silêncio restabelecia-se”. Agora, enquanto o pano estava subindo, “...era perigoso fazer o mínimo ruído” (Lopes, 1968: 90).

Para além dos obrigatórios entreactos – que tanto podiam ser compostos de raiz para a peça em questão como constituir meros números *standard* usados pelas orquestras –, marchas e números de dança ou canto podiam surgir no contexto da acção representada, independentemente do género em causa. Uma cena de baile, a marcha de um exército que irrompe em cena, uma personagem que interpreta um romance ou balada evocando o seu amado, marinheiros eufóricos a entoar uma canção, a dança pitoresca de camponeses em festa – eram inúmeras as circunstâncias dramáticas que solicitavam a presença da música. A chácara cantada na peça *Os dois renegados* constitui um desses momentos:

Acto V

Scena I

(No fundo, sentada sobre os degraus do altar, está Isabel de vestidos brancos, e cabellos soltos. Tem nas mãos uma harpa em que preludia. À frente da scena, Lopo de olhos espantados, aterrado pelo susto, e pelos remorsos. Ao erguer do panno ouve-se o trovão rolando imminente, e a luz dos relâmpagos penetrado pelo tubo acima dicto.)

Lopo

Ah *(vendo o relâmpago)* é a luz das chammas infernaes! *(ouvindo o trovão)* é o bramir dos demonios da vingança! *(ouve-se um prelúdio de harpa.)* Sempre estes sons, mais terríveis ainda que os da tormenta... Sempre estes sons espedaçadores... *(com agonia)*. Vai cantar a sua xacara favorita!... e eu que não tenho forças para a fazer calar!...Pobre Isabel!

Isabel *canta a xacara seguinte, com voz melancolica, e espedaçadora – Note-se que a musica deve ser monotona e singella, de modo que deixe ouvir distinctamente as palavras.*

XACARA

Nobre donzel, Dom Guterres,
Dom Guterres, o infanção,
A gentil, donosa moura
Alma deu e coração;
E por logral-a se fez
Infiel, sendo Christão

Mas em breve, arrependido,
Porque o Demonio o tentava,
Por amores de Christã
Antiga affeição trocava,
E, co'a esposa innocentinha,
Pai e mae assassinava.

Porem, quando a virgem leva
Ao altar o condemnado,
Da vingança estalla o raio,
E que o inferno horrivel brado:
"Morte e affronta ao assassino
Morte e affronta ao renegado!"

Lopo que tem escutado a xacara com anciedade, e como em delirio.

A h!...é elle que me chamma!....É a sentença da minha condemnação... [...] Morte e affronta ao assassino!... Morte e affronta ao renegado!... Ah! Que horror, que horror! (*affastando-se convulso ao lado da scena opposto á entrada do segundo corredor, e cobrindo o rosto com as mãos.*)¹³⁷

[...]

¹³⁷ 5.º acto / cena I, p. 131-133

Scena II

[...]

Lopo [para o pajem]

Eil-a ali aos pés da Virgem. Conhece-se apenas que é viva porque respira! Tal tem sido a sua existencia ha dous mezes. Sempre despertando á minima impressão que possa recordar-lhe o sucesso fatal! Sempre despertando para cantar a sua terrivel xacara, ou para me lembrar o que mais que tudo eu quizera esquecer, e sempre acabado o canto, ou findas as palavras, recaindo n'este estado doloroso! Quantas vezes temi eu que, em algum acesso mais violento, fizesse ella publico o meu segredo!...Ah!...esta mulher, só minha esposa no nome, é o maior dos meus tormentos!¹³⁸

Considerado cronologicamente como o primeiro drama romântico português, *Os dois renegados* de Mendes Leal é descrito por Óscar Lopes e António José Saraiva, na *História da literatura portuguesa*, como

[...] uma peça medíocre, sem atmosfera histórica, que assenta no conflito entre o amor e as diferenças de religião, utilizando a perseguição inquisitorial aos cristãos-novos no século XVI como pretexto para produzir lances melodramáticos: sofrimentos numa masmorra, assassinatos num subterrâneo, uma maldição paterna, um julgamento tenebroso, jogo de paixões violentas, tiradas patéticas, caracteres morais absolutamente angélicos ou demoníacos, etc. O êxito extraordinário deste drama ultra-romântico, que obteve o prémio do Conservatório, não apenas estimulou a carreira teatral de Mendes Leal, como fixou os principais caracteres do dramalhão, com a diferença de que, daí por diante, se deu preferência aos assuntos da Idade média portuguesa, com uma *cor histórica* ou *local* obtida mediante uma cenografia, um guarda-roupa convencionais, alguns arcaísmos extraídos das crónicas ou do *Elucidário* de Santa-Rosa Viterbo, e o descante obrigatório de uma *xacara*, que já nos *Dois renegados*, despropositadamente, surgira. (Saraiva e Lopes, 1996: 771-772)

¹³⁸ 5.º acto / cena II, p. 138-139.

Afirmar, à distância de mais de cem anos sobre um objecto dramaturgicamente e historicamente circunscrito, o “despropósito” de o mesmo incluir uma chácara é no mínimo discutível, sabendo-se que no modelo da *praxis* teatral em vigor essa era uma opção previsível – que de resto o crítico do *Elenco*, na sua análise, não pôs em causa. É possível questionar a relevância dramaturgicamente da inserção musical: se em lugar de um texto em verso cantado, a personagem se limitasse à sua declamação, provavelmente isso não desvirtuaria o sentido da acção, não alteraria o rumo da história e não subtrairia variáveis ao desenlace do drama, mas a eficácia comunicativa do momento perderia, presumivelmente, impacto junto do público. Danças, coros e chácaras, bem como outros tipos de canção, como o romance (ou romanza) ou a balada, integravam-se na acção dos dramas e, se não afectavam directamente a intriga, surgiam com uma justificação dramática: assumiam-se como momentos musicais passíveis de serem cantados na vida real em contextos domésticos, cerimoniais ou festivos. Não obstante, tratando-se o teatro de um espectáculo, na transposição para o palco tudo era feito para potenciar o seu impacto, um facto que certamente determinou a transfiguração por Osternold da canção quinhentista, “monótona e singela, de modo que deix[asse] ouvir distintamente as palavras”, como pretendia o dramaturgo, num trecho de ópera ao estilo do *melodramma* italiano, fazendo recair sobre a música, em vez do texto, as atenções do público e da crítica. E com efeito esta opção, tão criticada pelo articulista do *Elenco*, acabou por se tornar um sucesso marcante da década de 40 (Bastos, 1908: 36) e uma referência duradoura no que à música teatral diz respeito. Passados quase dez anos, numa crítica ao drama original *O alcaide de Faro*¹³⁹, a chácara de *Os dois renegados* continuava a servir de modelo e comparação:

A xacara do 3º acto, modellada pela xacara dos *dous Renegados*, ainda lhe é inferior. (*Es*, n.º 3, 10.1848, p. 3)

¹³⁹ CASCAIS, Joaquim da Costa, *O alcaide de Faro*, drama original português em 5 actos, in *Theatro*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904, vol. 2.

Este drama em cinco actos de Costa Cascais, estreado em 1848 no D. Maria II¹⁴⁰ com “mise en scene” de Epifânio, cenografia nova de Rambois e Cinnati, música de Santos Pinto, bailados de Marsigliani pelo corpo de baile do S. Carlos, adereços de Andrade e trajos desenhados “pelo sr. Rosa”, “cavallaria, banda marcial e comparsaria” (IP, 31.07.1848), revelou-se a maior produção do Teatro Nacional até àquela data:

No dia 31 deu-se essa estreia sensacional. A peça foi grandemente aplaudida. Basta dizer que durante o ano, deu 32 representações, qualquer coisa de notável para a época. E nós lemos hoje o drama de Cascais e custa-nos compreender o êxito. (Sequeira, 1955. I, 147)

Matos Sequeira interrogava, na sua *História do Teatro Nacional D. Maria II* (1955), o sucesso da peça, menosprezando o facto de texto literário e espectáculo teatral serem dois objectos distintos e com resultados autónomos de recepção; José-Augusto França, no *Romantismo em Portugal*, sugere como justificação do êxito o atractivo de um cavalo em cena (França, 1974: II, 156). Não é facto a desprezar, mas ao cavalo havia que acrescentar os corpos em acção, a gestualidade, as personagens em contracena, multidões em movimento, cenografias apelativas, ambientes exóticos e, sem dúvida, toda uma sucessão de coreografias, canções, marchas, coros e peças orquestrais que desfilavam ao longo de cinco actos, e que fazem do *Alcaide de Faro* um bom exemplo das situações musico-teatrais possíveis de encontrar nos dramas de meados de Oitocentos. Passado em 1270, durante a tomada de Faro, o drama traz a primeiro plano uma história de amores desencontrados e toda a paleta de emoções e atitudes que daí advêm, ciúmes, vingança, a desonra, a traição, o perdão e a recompensa, vividas com igual intensidade pelas duas partes do conflito – mouros e cristãos. Nesse primeiro plano, e contra o que se poderia esperar, o dramaturgo, Costa

¹⁴⁰ Mais precisamente no dia 31 de Julho, “anniversario do juramento da carta constitucional e natalício de S. M. Imperial” (IP, 31.07.1848).

Cascais, só definiu a presença de uma cena com música, uma “romança”¹⁴¹ (ou chácara, segundo a crítica supra-citada) da moura Zulmira pelo cristão Ramiro, cativo do Alcaide de Faro:

Ramiro (só) – [...] Oh. Se fôra um meio para alcançar a liberdade (examina o cesto). Como vem ornado! [...] (tira o ramo de flores, vae a cheirar e cae d’elle um bilhete no chão – apanha-o). Vou conhecel-a talvez (lê alto):

Vi-te. Antes não vira.

Amei. Quem te não amára!

Fugi. Quem o não sentira.

Voltei. Nunca eu voltára.

Alma pura, sem peccado,

Santa crença de meus paes...

Quem dar-te pudera mais,

Se mais fôra, para ser dado.

E Ramiro, ai de mim!

Que diz elle? Não, ou sim?

Ramiro fica relendo-o para si – Ouve-se um preludio de harpa. Ramiro põe o escripto sobre a banca, dá attenção á musica. Ao preludio seguem-se cantados por Zulmira os versos do bilhete.

Ramiro (depois de acabar o canto) – Musica! Lingua dos anjos...tão formosa e persuasiva como a palavra de Deus...Bem vinda foste para o captivo! [...].¹⁴²

Num segundo plano, contudo, os números musicais do texto dramático sucedem-se e colam-se às mais variadas circunstâncias. Nalguns casos, a música funciona como uma pincelada de cor local, como decorre logo na primeira cena em que numa pequena povoação, em véspera de S. João, alguns populares se juntam e

¹⁴¹ *Romança* [música impressa] do 3º acto do drama original *O Alcaide de Faro*, do Snr.J. da Costa Cascaes, musica do Snr. F. A. Norberto dos Santos Pinto in *Jardim das Damas* n.º 10, vol. IV, [19.08.1848].

¹⁴² 3.º acto / cena III, p. 96.

ensaíam uma “toada popular antiga” para receberem o rei D. Afonso III na noite da festa:

Gil Rebolo levanta-se de improviso, e bate as palmas com força; Pero, Tareja Garcia, etc, gritam:

“Vinde cá, vinde cá”. Acorrem de diversos lados rapazes e raparigas. Todos fazem circulo; Gil

Rebolo no centro.

Gil Rebolo – Olhae que só quando eu der uma patada, é que todos vocês cantam; antes d’isso, nem pio! sentido! Lá vae! (canta – toada popular antiga:)

S. João, S. João, S. João,

Dae-me peras do vosso balcão,

Qu’ellas sejam maduras ou não,

Dae-me peras, sr. S. João

Todos – Viva! Viva!¹⁴³

Noutros casos, a música é parte activa na representação de cenas de cerimónia ou de dança, como acontece no 4.º acto, durante a celebração do aniversário do alcaide, com o entreacto a prolongar-se para dentro da cena:

ACTO IV

Sala mourisca, ricamente adornada de divans, sofás, etc. [...]

SCENA I

(Depois da introdução da orchestra, levanta-se o panno, e continúa a musica brandamente. Aben-Baran e varios cavalleiros e damas, todos de joelhos, voltados para o angulo esquerdo do fundo, oram em silencio, com a maior devoção: passados alguns instantes, deitam a face no chão, pouco depois levantam-se. O Alcaide senta-se.)

1.º cavalleiro – Nobre alcaide de Faro. Permitti que, depois de havermos saudado Allah, festejemos também o dia dos vossos annos: o aniversario do homem sabio, a quem depois de Allah, mais respeitamos e devemos.

¹⁴³ 1.º acto / cena I, p. 69-70

Côro de cavalleiros e damas – Grupos de dançarinos mouros de ambos os sexos, que acompanham os côros com as suas danças, já na scena propriamente dita, e já no jardim. Todos assistem á oração.

CORO DE CAVALEIROS E DAMAS:

Nobre alcaide da villa de faro,
Luz da gloria, primeiro dos crentes,

[...] ¹⁴⁴

Noutros casos ainda, pequenas inserções de música funcionam como um verdadeiro motor de mudança, despoletando um corte numa cena e um volte-face na acção, como o bradar de tambores e clarins a anunciar a batalha entre mouros e cristãos:

Uma força de mouros atravessa a parte superior da scena acceleradamente.

Ibrahim (depois de outra vez abraçar Ramiro – para Zulmira, estendendo-lhe os braços) – E vós, senhora. Nem agora um pequeno e ultimo abraço? [...] Não m’o negueis, não (vae pouco a pouco para Zulmira e abraça-a com indizível transporte – solta um *ai* agudissimo, e desmaia-lhe nos braços).

Zulmira – Ah! (foge)

Ramiro (socorre-o) – Desgraçado!

Sôam tambores e clarins. Ouve-se o grito de Allah-hu-Acbar! – confusamente.

Ibrahim (com firmeza) – Maldita sejas tu, paixão que me enfraquecias (com entusiasmo) Oh! Agora sou nobre, sou forte! Morre, Ibrahim, e vinga-te d’esses infames que aviltam o nome da patria! A’vante! (desembainha o alfange, sóbe rapidamente as escadas e desaparece).

SCENA IV

Ramiro e Zulmira

¹⁴⁴ 4.º acto / cena I, p. 103.

Os atabales continuam. Começam os clarins novamente. Ouve-se o grito dos portuguezes
Portugal e Santhiago!, depois o dos mouros *Allah!* [...]. Vêem-se atravessar pela scena superior
alguns engenhos de guerra, como trabucos, ballistas, etc.

Ramiro (áparte - com entusiasmo) – Victoria aos portuguezes, meu Deus!¹⁴⁵

Finalmente, fazendo eco da prática teatral francesa, há o recurso à paródia de um dueto de *Marino Faliero* (Paris, 1836; Lisboa, Teatro S. Carlos, 1838), de Donizetti, provavelmente com o objectivo de impregnar o culminar final do drama de uma ampliada solenidade operática:

SCENA VIII

Os precedentes, El-Rei, Aben-Baran, Ermesinda,
cavalleiros e peões – povo, etc.

O theatro aclara repentinamente e deixa ver a torre – palacio de Aben-Baran, sobre a qual está el-rei, com as chaves da villa em uma mão e o estandarte das Quinas na outra, que arvora sobre a torre).

[...]

El-rei desce. Rompe uma pequena entrada de musica marcial, (*) e segue acompanhado por esta o seguinte còro de cavalleiros e besteiros portuguezes. Ermesinda, em completo armamento de cavalleiro, vem ter com Ramiro, e falam baixo.

CÔRO

Trema, trema, soberba mourama!
Que nem ouro, nem manha, nem trama,
Nem adaga, rodella ou arnez
Valer podem valor portuguez!

(*) A musica deve ser a do Allegro, do duetto dos dois baixos – na opera de Donizetti – “*Marina e Faleiro*”¹⁴⁶

¹⁴⁵ 5.º acto / cena III-IV, p. 131.

¹⁴⁶ 5.º acto / cena VIII, p. 134-135.

Apesar de, no plano do texto literário, todos os números musicais terem sido inseridos pelo dramaturgo com uma justificação dramática e um papel activo no desenvolvimento da acção, no plano do tratamento musical o trabalho do compositor recebeu do articulista do *Espectador* algumas considerações que colocam uma vez mais em evidência os requisitos que na época se exigiam aos dramas, enquanto espectáculos musico-teatrais:

A musica dos coros, romances e bailados, não nos agrada. Não é aquelle o genero em nosso entender. As coplas do 1º acto

San João, San João, San João,
Dai-me peras do vosso balcão;
Qu'ellas sejam maduras ou não
Dai-me peras senhor San João

são as unicas que nos parecem estarem convenientemente escritpas. A sua melodia é singella, engraçada e popular: as palavras estão claras e toda a gente as percebe, o que não acontece com nenhuma outra das peças de canto d'este drama. Sabemos quanto é difficil ao compositor accomodar o rythmo musical a certos versos que não prehenchem as condições a esse fim accomodadas; está porém na sua mão exigir do poeta que ellas lhe sejam satisfeitas. O hymno guerreiro das hostes portuguezas, é demasiado carregado de instrumentação, e a sua melodia muito vulgar; do mesmo modo a marcha arabe do 4º acto. A xacara do 3º acto, modellada pela xacara dos *dous Renegados*, ainda lhe é inferior. Se alguma outra cousa é menos digna de censura será a abertura, pela orchestra, do 4º acto e ainda a musica do bailado d'este mesmo acto (*Es*, n.º 3, 10.1848, p. 3)

O artigo, directo e sucinto nos seus propósitos, reflectia claramente uma posição dominante na recepção crítica ao teatro da época. Secundando os aspectos já formulados na imprensa sobre *Os dois renegados* e as peças da companhia francesa, no entender dos críticos, e presumivelmente do público, a música dos dramas deveria ser adequada às circunstâncias em que surgia, não ter uma instrumentação carregada, ter o ritmo ajustado à métrica, uma letra perceptível e, sobretudo, uma justificação

dramática verosímil a sustentá-la. Em resposta a essa expectativa, a maior parte dos dramas levados à cena pelas companhias portuguesas não incluía números musicais com carácter de *mélodrame* (geralmente designados de “harmonias”¹⁴⁷ ou “música de cena”¹⁴⁸), e quando tal acontecia, era com um cunho de excepção e aplicada a uma zona do texto de inquestionável relevância dramática.

No texto *A pedra das carapuças*¹⁴⁹, outro drama de Costa Cascais musicado por Joaquim Casimiro (1858, TDMII), em que a maior parte da acção decorre em 1807 na véspera e dia do S. João, numa povoação próxima de Sintra, são inúmeras as inserções musicais associadas ao arraial: canções populares, coros, danças e marchas pontuam a peça, incluindo a entrada em cena de uma banda que se vai instalar num coreto. A única altura em que a orquestra intervém sem qualquer solicitação da acção (no plano do texto, uma vez que no espectáculo ocorrerão algumas alterações, ver Cap. V, p. 445 e ss) surge a fechar o 3.º acto e destina-se a sublinhar com um efeito expressivo o instante em que Aurora, personagem principal, se distancia do arraial de São João e sozinha, lamenta a traição de que foi alvo e a tragédia que daí irá resultar. É um momento-chave da peça que prepara para uma mudança no rumo da história e em que a utilização da “harmonia suave” contribui para o salientar:

Marcham os saloios, que, com as bilhas debaixo do braço, vão cantando o côro:

Bonita, olaré, bonita,
É bonita sem senão,
É a minha rosa branca

¹⁴⁷ O termo “harmonias” surge com frequência tanto nas partituras de Joaquim Casimiro como nas fichas do catálogo manuscrito de Ernesto Vieira, *Musica pratica Autores portugueses A - C*, referindo-se, num caso como no outro, a números instrumentais compostos com carácter de *mélodrame* (Vieira, s. d.).

¹⁴⁸ O termo “música de cena” constitui outra expressão para definir um número instrumental com carácter de *mélodrame*. No *Dicionário do teatro português*, Sousa Bastos define “musica de scena” como “a musica destinada, não a ser cantada ou dançada, mas para acompanhar ou [...] *sublinhar* a acção scenica. É, pois, puramente symphonica. [...] fazendo acompanhar a orchestra em surdina as fallas importantes d'um dos principaes personagens, ou deixando ouvir, n'uma scena muda e prolongada, um fragmento symphonico de character mysterioso; ou ainda acompanhando rapidamente e com energia a entrada ou sabida d'um personagem.” (Bastos, 1908: 94)

¹⁴⁹ CASCAIS, J. da Costa, *A pedra das carapuças*, drama de costumes em 4 actos in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, vol. 4; CASIMIRO, Joaquim, *A pedra das carapuças*, comedia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M.42//15.

Fechadinha n'um botão

cujo som se vai alongando suavemente até se perder. Aurora, absorvida em seus pensamentos, dá alguns passos, pára e permanece em misero estado de abandono até o côro ir distante. Corre depois a scena como insensata, volta e exclama com um grito do coração: “Ai! que estou perdida! (Cae de joelhos). Virgem Nossa Senhora! Valei me!” (Fica n’esta posição, com o rosto obliquamente voltado para o fundo. Ouve-se uma harmonia suave por alguns instantes, a lua rompe por entre o arvoredor, e alumia o rosto de Aurora. Vê-se no alto da scena, descendo a montanha, o Padre José, que desaparece por momentos, entrando logo em scena pela E., e reconhecendo Aurora: - “Filha! Minha filha!” (Soccorre-a).

Cae o panno.

FIM DO TERCEIRO ACTO.¹⁵⁰

As comédias

Num outro plano da matriz da música teatral, porque se configuram maioritariamente fora da lógica da verosimilhança, temos os números vocais das comédias, *vaudevilles*, farsas, mágicas e revistas. Designados por canções, árias ou coplas (*couplets*, adoptando a expressão original francesa), assim chamadas pela estrutura textual e musical genericamente estrófica, bem como duetos, trios, quartetos e coros, estes números interrompiam assumidamente a lógica da acção, proporcionando momentos de pura exibição musical aos espectadores. O total de números musicais em cada peça podia ser muito variado. Havia mesmo comédias que não tinham música nas cenas. Mas a maior parte não prescindia, pelo menos, do *couplet* final, dirigido à plateia pelo actor principal ou mesmo por todo o elenco. Era o remate musical com que a peça terminava, exortando o público a aplaudir a actuação. Assim por exemplo, a comédia em um acto *Um marquês feito à pressa*¹⁵¹, imitada de um original francês, incluía doze números de música que foram compostos por Joaquim Casimiro para a apresentação no Teatro das Variedades (1859): copla, coro,

¹⁵⁰ 3.º acto / cena III, p. 160.

¹⁵¹ BRAGA, Francisco J. da Costa (imit.), *Um marquês feito á pressa*, comedia em um acto, representada pella primeira vez no Theatro de Variedades na noite de 16 de Setembro de 1859, Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva, 1860; CASIMIRO, Joaquim, *O marquês feito á pressa* comedia n’um acto[música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 44//13 e cota F.C.R. 45//2.

copla, dueto, terceto, dueto, terceto, copla, coro, canção “no gosto brasileiro”¹⁵², *can can* e copla final. Um resumo da intriga redu-la a poucas linhas: Jorge, estudante de medicina e Raquel, costureira, instalam-se principescamente numa estalagem à entrada de Estremoz, apresentando-se como Marqueses de Merino; tinham abandonado os apartamentos contíguos em que viviam, em Lisboa, sem saldarem o ano e meio de rendas em dívida ao senhorio, e preparavam-se, sob falsa identidade, para fazer o mesmo na estalagem; porém, na tentativa de reproduzirem comportamentos próprios da aristocracia, cometem uma série de equívocos que vai sendo detectada pelos estalajadeiros; são desmascarados, mas as dívidas das rendas acabam perdoadas pelo antigo senhorio, que lá fora entretanto pedir o auxílio de um médico para a filha, e o obtém prontamente por parte de Jorge. São as sucessivas coplas, duetos e trios cantadas por Jorge, Raquel e o pessoal da estalagem que dão a graça e o colorido à peça. Fumar um bom charuto e desfrutar dos prazeres de gente rica serve de pretexto para um dueto do casal:

Raquel. (Mirando o seu charuto.) Tão amarelinhos!... *(Ambos deitam fumaças.)*

DUETO

Raquel. Que fumo tão branco!

Jorge. Ai que bom sabor!

Raquel. O fumo e o vinho,

Os dois. Dá vida e amor!

Juntos

Ai que ventura,

[...] ¹⁵³

Receber gente ilustre serve para os estalajadeiros em coro cantarem as boas-vindas:

¹⁵² No manuscrito *Musica Pratica Autores Portugueses A-C*, Ernesto Vieira refere-se este número como um “lundum brasileiro que fazia rir muito o publico.” (Vieira, s. d.: entrada n.º 4028-2676). Nos exemplares musicais manuscritos também aparece a designação de lundum.

¹⁵³ Cena VI, p. 13.

Aos illustres viajantes
Vamos depressa hospedar,
Nós aqui, todos constantes
Fazemos por bem tratar
[...]¹⁵⁴

De modo a convencer o estalajadeiro de que pretende deixar definitivamente Lisboa, Raquel canta-lhe uma copla:

Isidoro. Em primeiro lugar...peço licença a v. ex.^a se, sempre está decidida a deixar Lisboa.

Raquel. Assim me parece (*canta a seguinte:*)

COPLA

Lisboa é formosa
Mui linda vaidosa!
É um céu aberto!
Tem cafés concerto,
Theatros, toiradas,
De noite e de dia.
[...]
Esta confusão
A mim não me agrada;
Viver retirada.
È minha ambição!...

Mas vamos ao que serve...Que me quer pedir?¹⁵⁵

As mais diversas situações dão o mote para interromper a declamação e promover um momento de música, sem qualquer relação de causa/efeito com a acção

¹⁵⁴ Cena V, p. 9.

¹⁵⁵ Cena XIV, p. 24-25.

ou sequer qualquer referência ao facto por parte das personagens. Uma cena, contudo, cria a justificação dramática para dois números musicais. Ao receber na estalagem o regedor de Estremoz e alguns ilustres da terra, os falsos marqueses são exortados a cantar e tentam impressioná-los com uma canção “no gosto brasileiro”:

Regedor. Á noite, dançamos, cantamos...isto é damos um baile.

Jorge Bello! Faremos uma convivência...misturamos os nossos cantos com os vossos cantos!

[...]

Regedor. Estas senhoras, teem ardentes desejos de ouvir as vozes de vossas excellências.

[...]

Raquel (Baixo, a Jorge). Tu estás doido!...cantar numa estalagem!...tu queres fazer a segunda parte ás gallegas do pandeiro, e da sanfôna!...

Jorge (Baixo). Isto ajuda a digestão. *(Alto)* Vamos cantar um dueto, em que a senhora marquezeta mostra o *explendor* da sua voz argentina!

Raquel (Baixo). Que devemos cantar?

Jorge (Idem). O *Pirolito*...A *Maria Cachuxa*, ou o...o...

Raquel (Idem). Olha!... *(Falla-lhe baixo)*

(Cantam ambos no gosto brasileiro.)

Quando a gente está com gente
Que tem olhar duvidoso;
Se acaso os olhos s’ encontram,
É tão bom, é tão gostoso!
Já fui á Baha
Já passei o mar,
Coisinhas que eu vi
Me fazem babar!
Meu amor dá socorro!
Ai! Ai! que eu morro!

Regedor. Que lindo, e bem cantado!...

De seguida, para se mostrarem conhecedores das novidades mundanas, o casal faz um número de dança:

Jorge. [...] Na dança, é que a senhora marquiza é divina!...principalmente, na dança nova chamada – das virgens – querem ver?... (*Baixo a Raquel*). Vamos ao *cancam!*

[...]

(*Dançam o can can*).

Regedor. Sublime! Admirável!

Thereza. É uma dança muito proveitosa, porque desenvolve a elasticidade dos nervos!¹⁵⁶

Por fim, resolvido o desenlace da curta intriga, qualquer vestígio da ilusão é totalmente desfeito pela copla final que o par de actores principais dirige à plateia, resumindo a “lição” e pedindo o aplauso:

COPLA FINAL

Fidalgos feitos á pressa,
Não é boa brincadeira;
Ao ver um, diz logo a gente:
Quem te conheceu ginjeira.

E por isso, largo o título,
Por outra grande ambição!
Ser artista e por nobreza,
Ter a vossa protecção!
Pois merecer o vosso agrado,
É toda a nossa ambição!...¹⁵⁷

¹⁵⁶ Cena XVII, p. 28-29.

¹⁵⁷ Cena XVIII, p. 32.

Nas *comédies mêlées de chant* e, sobretudo, nos *vaudevilles* originais – amplamente apresentados pelas companhias francesas de visita à capital –, textos de um só acto podiam ter até quinze números de música. Na generalidade, as inserções vocais eram constituídas por *timbres*¹⁵⁸ (na designação francesa): melodias pré-existentes de árias, duetos e trios de óperas, canções populares francesas ou mesmo números musicais de outras *comédies* e *vaudevilles* de sucesso, para as quais o dramaturgo destinava novos textos. Noutros casos, os *timbres* alternavam com peças de música originais. *Paris qui dort*¹⁵⁹, por exemplo, escrita por Delacour e Lambert Thiboust e estreada em 1852 (Paris, Théâtre des Variétés), alternava cinco árias originais de J. Nargeot e Bazile com diversos *timbres*, nomeadamente:

Air du Garçon d'honneur

Ensemble – Air: *Fragment du Val d'Andorre*

Air de L'Ame en peine

Air nouveau de M. Bazile

Air : *Temes, moi, je suis un bon homme*

Air de Périnette

Air : *Premier choeur du Maître d'armes*

Air nouveau de M. J. Nargeot

Air de L'Ours et le Pacha

Air: *On dit que je suis sans malice*

Etc.

¹⁵⁸ O termo francês *timbre* tem um duplo significado e refere-se tanto à melodia pré-existente sobre a qual vai ser cantada uma ária, como ao verso do texto original que serve para reconhecer a melodia que lhe pertence. Escrevendo na peça, por cima do texto a cantar (e por vezes entre parênteses), o primeiro verso da estrofe ou do refrão original, o dramaturgo indica a melodia pretendida para a ária, tornando desnecessário o recurso à notação musical. (Marica, 1999: 381). Este procedimento de indicação musical já era usado nos *vaudevilles*, *pantomimes* e *opéras-comiques*, desde o século XVII (Barnes, 2001: 340-343).

¹⁵⁹ DELACOUR e THIBOUST, Lambert, *Paris qui dort*, représentée pour la première fois, sur le Théâtre des Variétés, le 21 Février 1852, Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs, [s. d].

No ano seguinte, da mesma dupla de dramaturgos era estreada a *comédie-vaudeville* em cinco actos *Les mystères de l'été*¹⁶⁰ (Paris, Théâtre des Variétés), onde, uma vez mais, árias originais de Nargeot intercalavam com *timbres*, com a particularidade – bastante comum, note-se – de entre estes constar a melodia de uma das árias originais da peça anterior (ver Quadro I).

Quadro I

<i>Paris qui dort, 1852</i>	<i>Les mystères de l'été, 1853</i>
Choeur Air: <i>nouveau</i> de M. J. Nargeot	Ensemble Air final du 4me acte de <i>Paris qui dor.</i> (J. Nargeot)
Nous souffrons tous du malheur qui t'accable Et, si ses jours courent quelque danger, Nous jurons tous de punir le coupable! A nous, amis, le soin de la venger!	Crions, frappons et jetons tout par terre! Que sur-le-champ le traître soit puni! Quoi! L'on nous sert un chanteur ordinaire, Quand on promet un Champignolini!
César Vous qui voyez ma douleur, ma souffrance, [...]	Champignol, venant en scène Calmez-vous tous; sous le beau ciel de France. [...]

Nas versões traduzidas ou imitadas para o público português, os *vaudevilles* eram, na sua maioria, reduzidos à designação de “comédias”, “comédias ornadas de *couplets*” ou “farsas”, e os *timbres* substituídos por música original composta de raiz para o efeito (ver Quadro II).

¹⁶⁰ DELACOUR e THIBOUST, Lambert, *Les mystères de l'été*, comédie-vaudeville en cinq actes, [Paris, T. des Variétés, le 9 Juin 1853], Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs, [s d.].

Quadro II

Alguns *vaudevilles* anunciados como comédias e farsas, musicados por Casimiro

Texto	Género no original	Género na tradução/imitação	Fonte
<i>Frizette /Um quarto alugado para dois</i> ¹⁶¹	<i>vaudeville</i>	comédia	<i>RE</i> , n.º 8, 05.1856, p. 61.
<i>Le Demon familier/Um demónio familiar</i> ¹⁶²	<i>comédie-vaudeville</i>	comédia	edição, 1864
<i>La veuve de quinze ans/A viúva de quinze anos</i> ¹⁶³	<i>comédie- vaudeville</i>	comédia	<i>RE</i> , n.º 31,08.1854, p. 246.
<i>Par les fenêtres/Um namoro da janela</i> ¹⁶⁴	<i>vaudeville</i>	Farsa	<i>RE</i> , 31.08.1856
<i>Ravel en voyage/O Sargedas em Santarém</i> ¹⁶⁵	<i>vaudeville</i>	farsa num acto com música	<i>Es</i> , 20.10.1850
<i>Le misantrophe et Il'auvergnat /O misantropo</i>	<i>vaudeville</i>	farsa em 1 acto	edição, 1853

É assim que, logo em 1854 (dois anos após a estreia em França), o Teatro D. Maria II apresenta a imitação de *Paris qui dort* como uma comédia em cinco actos chamada *Lisboa à Noite* (*RS*, 30.07.1854), para a qual Joaquim Casimiro compõe nove números de música (incluindo números com instrumentos em palco e um “coro e gaiatos”).¹⁶⁶ Várias razões poderão estar por detrás deste procedimento. As imitações

¹⁶¹ Não foi detectado nenhum exemplar do texto ou da música.

¹⁶² ALENCAR, José, *O demónio familiar*, comédia em quatro actos, 2ª edição revista pelo author, Rio de Janeiro, Garnier Editor, 1864; CASIMIRO, Joaquim, *O demonio familiar* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 44//8 e no TNDMII., cota X. 06.

¹⁶³ CASIMIRO, Joaquim, *A viuva de 15 annos* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 44//3 e no TNDMII, cota R.03; não foi detectado nenhum exemplar do texto.

¹⁶⁴ CASIMIRO, Joaquim, *[Namoro] Á janella*, comedia em 1 acto [música manuscrita], acessível no TNDMII, cota E.01; não foi detectado nenhum exemplar do texto.

¹⁶⁵ Não foi detectado nenhum exemplar do texto ou da música.

¹⁶⁶ CASIMIRO, Joaquim, *Lisboa à noite* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M.41//8; não foi detectado nenhum exemplar do texto traduzido.

transcendiam o simples processo de tradução e a distância em relação ao texto original tornava-se considerável. Numa ânsia de intervir criativamente na peça e de promover um maior grau de empatia com o público português, a intriga do texto original tendia a ser reduzida pelos tradutores imitadores a um esqueleto, que depois voltava a ser preenchido por nomes de personagens, tipos sociais, locais, acontecimentos e referências portadoras de sentido no contexto nacional. Nesse processo, o conteúdo, prosódia e métrica das coplas ganhava outras características que dificilmente se adaptariam melódica e ritmicamente aos *timbres* indicados no original. Mas a razão principal residiria na mudança do contexto da recepção. Os *timbres*, na versão original francesa, eram escolhidos em função de um público conhecedor das melodias parodiadas e, por isso, habilitado para compreender o jogo de duplos sentidos e alusões do novo texto, no confronto com a música e texto originais. Na transposição para os palcos portugueses e num contexto de recepção pouco familiarizado ou desconhecedor das melodias citadas, os *timbres* em questão perderiam provavelmente todo o seu sentido paródico¹⁶⁷. Uma crítica saída da *Revista dos Espectáculos* ilustra bem a fraca retroacção da sala em relação à imitação de um *vaudeville* em que se utilizaram os *couplets* originais de um outro *vaudeville*, *Souvenirs de Jeunesse*:

Debaixo do titulo – *Um chapéo accusador* – representou-se ultimamente n’este theatro uma imitação do vaudeville francez – *Un désir de fiancée*¹⁶⁸, – habilmente transportado para a nossa scena pelo sr. Pinto Carneiro, e ornado de alguns engraçados couplets extrahidos dos *Souvenirs de Jeunesse*. [...] Para sermos francos diremos comtudo que esta peça que lida nos agradou bastante e nos fez rir de boa vontade, em scena pareceu-nos muito semsabor e quasi nos fez adormecer; o que também aconteceu a todas as pessoas que assistiram á sua representação, e a ponto tal que a comedia teria caido completamente se

¹⁶⁷ A mesma justificação é dada por Marco Marica para a substituição dos *timbres* por composições originais, ou mesmo a supressão da música, em muitas das *comédie-vaudevilles* que eram traduzidas e apresentadas em Itália, na primeira década de Oitocentos: “Poiché il pubblico difficilmente poteva conoscere gli *airs communs*, cioè le melodie popolari francesi, e quindi tanto valeva ometterli e considerare queste operine alla stregua delle normali commedie di prosa” (Marica, 1999: 391).

¹⁶⁸ Não foi encontrada nenhuma referência a esta peça na BnF, nem tão pouco de *Souvenirs de Jeunesse*.

não fosse o *couplet* final, que o sr. Simões canta com muito chiste e que foi a única coisa aplaudida em toda a comédia. (RE, 29.2.1856)

Compreende-se o aplauso final. Nenhum actor nem tão pouco a plateia era indiferente às estrofes com que fechava uma representação. No momento de fazer o balanço, extrair uma máxima, ou entoar um trocadilho, os versos rematavam com um pedido de aclamação explícito; daí que qualquer *couplet* final, ainda que baseado num *timbre*, se fosse bem interpretado e dirigido directamente ao público com “toda a expressão, toda a malícia, toda a ingenuidade, [...] todo o valor que os versos têm explícita ou ocultamente”, era de efeito seguro (Bastos, 1908: 54) e recebido em palmas. Já em relação aos *timbres* intermédios, para cumprirem plenamente a sua função dramática as melodias tinham de ser do domínio público, ou seja, espectadores e sobretudo actores, tinham de estar a par dos textos e suas proveniências originais e fazerem o seu papel, no palco e na plateia, jogando com esse dado – uma exigência difícil de cumprir em relação aos “engraçados *couplets* extrahidos dos *Souvenirs de Jeunesse*”, provavelmente familiares ao crítico mas certamente desconhecidos dos restantes e que ditaram a frieza da recepção. Estrofes reescritas em função das imitações e músicas originais em substituição dos *timbres* resolviam o problema, e foi para responder a essa necessidade que o Joaquim Casimiro recebeu a maior parte das suas encomendas como compositor teatral. Com efeito, logo no ano seguinte, uma imitação de Júlio César Machado do *vaudeville Souvenirs de Jeunesse* seria apresentada ao público de Lisboa (1857, TG), na versão de comédia em três actos ornada com coros e harmonias por Joaquim Casimiro, com o título *Quando nós éramos rapazes*¹⁶⁹ (RS, 6.09.1857).

Numa crítica do jornal *O Espectador* a uma outra peça, a farsa *O Sargedas em Santarém* (1850, TDF), é possível tomar contacto com todo esse procedimento:

¹⁶⁹ Não foi detectado nenhum exemplar do texto ou da música. A atribuição das autorias do texto e da composição é de Vieira (1900: I, 256).

O talento de Ravel, um dos primeiros comicos de Paris, é particularmente notavel na maneira de se caracterizar: e com tanta propriedade o faz, que d'elle se contam muitas anedotas, em que o distincto artistas, em suas viagens, se tem divertido á custa da illusão que sabe produzir, mesmo fóra da scena. Uma d'estas anedotas foi aproveitada para assumpto d'um vaudeville, que tem por titulo *Ravel en voyage*¹⁷⁰. D'este vaudeville é imitada a farça *O Sargedas em Santarem*. Figura-se n'esta que o Sr. Sargedas fôra do theatro de D. Fernando para representar os *Trabalhos em Vão*¹⁷¹ em Santarem. O acaso lhe deparou no caminho um homem, que sendo todo o seu retratto, se foi hospedar na mesma estalagem. O sogro d'este, o empresario do theatro, e a estalajadeira, todos tres, se enganam repetidas vezes com as duas figuras tam parecidas; resultando d'estes enganos uma tal confusão entre elles, que vem a reflectir no publico de modo, que a farça acaba sem que este a tenha bem entendido. [...] O sr. Sargedas houve-se muito bem em toda a peça, executando os seus dois papeis com bastante propriedade [...]. Não concluiremos ainda sem dizer, que a musica das coplas d'este *vaudeville*, parece-nos, que original do Sr. Cazimiro, está escripta com a propriedade e gôsto do genero francez, o que muito e muito louvâmos; e, principalmente a primeira copla, depois do coro, é mui bonita. (Es, 20.10.1850)

Para além de ilustrar o *modus operandi* usado na assimilação do teatro de importação como imitação – um *vaudeville* transposto em farsa, um enredo adaptado ao contexto nacional e *timbres* substituídos por músicas originais –, o artigo sobre o *Sargedas em Santarém* constitui um testemunho significativo de um outro aspecto, paradoxal, mas recorrente na crítica teatral: a recondução ambicionada, neste processo, de toda a música teatral original portuguesa à condição de obra concebida “com a propriedade e gosto do género francês.” Ou seja, se por um lado as imitações eram por norma preferidas às traduções em todos os sectores teatrais – do tradutor ao público, do encenador ao crítico, até à Inspecção Geral dos Teatros¹⁷² –, no que

¹⁷⁰ DUPEUTY, Charles, *Ravel en voyage*, vaudeville en 1 acte par MM. Dupeuty et Varin [Paris, Palays-royal, 6 avril 1844], Paris, C. Tresse, 1844.

¹⁷¹ *Trabalho em Vão* estreara anteriormente no mesmo teatro, com música do Joaquim Casimiro.

¹⁷² Sobre esse assunto, ver Capítulo IV, p. 231 e ss.

constituía uma forma de exercer, também no âmbito do repertório estrangeiro, a agenda nacionalizadora herdada do Setembrismo, por outro, os novos números musicais inseridos deviam prestar no seu modelo vassalagem à fonte francesa de onde as peças massivamente provinham. E como já se viu, esse modelo não era propriamente um objecto musical estranho no horizonte de expectativas do público; a passagem frequente de companhias francesas pela capital familiarizara os lisboetas com o tipo de tratamento musical dos seus espectáculos cómicos: melodias despretensiosas, sem artifícios, ornamentações ou melismas (para isso havia a ópera do S. Carlos), sustentadas por uma orquestra reduzida e uma harmonia simples; canções fáceis de reproduzir (ajustadas por isso a actores sem formação musical), passíveis de executar em situações domésticas e que portanto, mesmo se inseridas na acção sem uma justificação dramática, se compatibilizavam com um ambiente geral de verosimilhança. Consequentemente, não admira que o mesmo compositor elogiado pelo “gosto francês” das suas coplas, fosse noutra época da sua carreira musico-teatral altamente criticado pela sua suposta viragem para o gosto italiano:

Domingo, 13 do corrente, representou-se pela primeira vez n’este theatro uma chistosa comedia, intitulada – *Um quarto alugado para dois*. Esta comediasinha é uam excellente imitação de um engraçado vaudeville de M. Labiche, intitulado – *Frizette*¹⁷³ –, quer foi representado pela primeira vez em Paris, no theatro do Palais Royal, em 28 de Abril de 1846, e que em 1850 esteve em scena, em portuguez, no theatro de D: Maria II, debaixo do titulo do – *Pae do pequeno*¹⁷⁴ – onde obteve um excellentre acolhimento. O enredo é extremamente chistoso e conduzido com bastante habilidade. [...] Não remataremos sem dizer duas palavras ao sr. Casimiro, que nos dizem ser o compositor dos *couplets* da comedia. A musica dos *couplets*, seremos francos, é das mais arrevesadas que temos ouvido n’este genero de composições ligeiras. Não estranhe o sr. Casimiro, por certo um dos nossos mais espontaneos e fecundos talentos musicaes, que o chamemos á autoria por causa dos tres ou quatro mottetos que escreveu ao correr da penna. A nossa censura não vae a estes *couplets* em

¹⁷³ Não foi encontrada nenhuma referência a esta peça na BnF.

¹⁷⁴ Não foi encontrado nenhum exemplar do texto.

especial, dirige-se ao genero que adopta, em geral. Parece impossivel que o sr. Casimiro queira tratar este genero, de natureza ligeiro, livre de combinações de orchestra, desafogado de complicações musicaes, com todas as pretenções da escóla italiana. E é daqui que násce que as mais das vezes nos escreve antes pequenas arias, duettos e tercettos com todo o desenvolvimento das exigencias concertantes, do que coplas, cujos motivos cantaveis e descobertos de orchestração, affinem essencialmente pelo ouvido popular e obedeçam ás verdadeiras condições dramaticas do genero. O genero dos *couplets*, como o comprehendem os compositores francezes, que são n’isto o único e verdadeiro modelo a seguir, é a musica declamada, ou o verso recitado em tom. Nada mais do que isto. Tudo que seja tirál-o d’estas condições naturaes e singelas, é desnatural-o. Que triste effeito faz, por exemplo, um rapaz travesso ou uma costureira deixar a declamação natural para nos cantar uma aria com todos os arrebiques, mordentes e apoiaturas do estylo italiano! è de um rediculo que passa todas as raias da exageração. Comprehenda o sr. Casimiro: os *couplets* não são mais do que um *desafogo* musical (deixem-nos usar d’esta expressão) e nunca a musica intendida sob quaesquer das theorias, como a determina a opera ou as grandes composições musicaes, elevadas á altura das exigencias concertantes e instrumentais. (RE, n.º 8, 05.1856, p. 61).

Assistimos assim, no domínio do teatro, a uma *reprise* de certas posições que marcaram o debate em torno da recepção da *opéra comique* e da correspondente ópera cómica portuguesa: aceitando, por um lado, a assimilação, sob a forma de imitação, de um género exclusivamente francês – o *vaudeville* – através de uma acção nacionalizadora do conteúdo textual e musical, minimizava-se, por outro lado, qualquer autonomia compositiva, pela sua recondução ao modelo de origem, “o único e verdadeiro modelo a seguir”.

Se, de um modo geral, nas traduções e imitações as inserções musicais eram compostas de raiz, nalguns textos originais portugueses é possível encontrar exemplos da transposição de músicas de uns contextos para outros, nuns casos sob a forma de *timbres* (designados de paródias), noutros de citação, e noutros ainda de auto-plágio. À semelhança dos exemplos franceses, nas peças de José Romano *A casa misteriosa*

(1850, TDMII) e *O teatro e os seus mistérios*¹⁷⁵ (1853, TDMII; 1856, TDF), músicas originais de Santos Pinto alternam com paródias escolhidas pelo próprio¹⁷⁶ – um procedimento elogiado na crítica, onde fica reconhecido o domínio do compositor na utilização da técnica do *vaudeville* tendo em vista uma retroacção forte do público, com a particularidade de nos inúmeros *timbres* se incluir a paródia a uma melodia popular francesa, já banalizada pelas ruas de Lisboa:

A melomania tem hoje invadido o velho e o novo mundo, desde o lago Michigan, em cujas margens ressoam as inspiradas notas do *rouxinol sueco*, até ao cabo de S. Vicente, em cujas proximidades se applaude, não com tanto entusiasmo, mas talvez com bem ingenua satisfação, as notas, quem sabe se desafinadas, d'alguma *dilletante* da phillarmonia de Faro [...]. Que admiração pois que o theatro de D. Maria II, que precisa trabalhar para viver, que precisa de iman para attrahir, sem os cincoenta contos de dotação e subsidio que tem o theatro francez! reuna o *Frei Luiz de Sousa* com o *Duende* ou a *Casa-mysteriosa*? Inquestionavelmente a moda tem o spectro do mundo, e hoje a musica é moda. A *Casa mysteriosa* não tem menos de dezenove peças de musica, sem contar symphonia e entre-actos: é um alluvião musical que desce do palco sobre os espectadores. E elles deixam-se afogar gostosos por estas ondas d'harmonia, batendo as palmas e gritando bravo! o author do diluvio musical que os submerge. E o author merece-o bem [...]. Nota-se n'esta musica singella, ligeira e bonita, certo cunho, e propriedade nos differentes lances que caracterizam a obra d'um mestre. O duetto de Lazaro e Agostinho, no 1º acto, o quartetto e setteminio d'este mesmo acto, e a aria de Simão no 2º acto, são principalmente as peças omde mais se nota o bom-gosto d'esta musica escripta no sabor d'algumas canções nacionais. [...] As parodias engastadas na musica original, são divertidas [...]. Tem produzido, sobre todas, o maior effeito a canção franceza, conhecida pela do *drim, drim*, que o nosso publico já estava costumado a ouvir pelas ruas aos realejos [...]. A musica é do Sr. F. A. N. dos Sanctos Pinto, o mais

¹⁷⁵ Não foi encontrado nenhum exemplar dos textos.

¹⁷⁶ “As peças de musica em parodia, que ornem a comedia [*Teatro e os seus mistérios*], foram bem escolhidas e abonam o bom gosto do sr. Santos Pinto; as outras peças originaes, escriptas pelo dito professor, são muito apropriadas ao assumpto, e produzem um bello effeito.” (RE, 15.11.1856)

fecundo dos nossos compositores, e que tendo ja provado o seu talento musical em todos os generos, abrilhantou ainda a sua coroa artistica com um novo florão, n'este ensaio da musica theatral, para a qual provou com elle uma decidida vocação. A execução, attendendo á circumstancia que acima notamos, que os cantores, á excepção da Sra. Radicce, são inscientes em musica, não podia ser melhor. [...] Cinco peças de musica foram *bisadas*! (Es., 22.12.1850)

Casos paradigmático constituem também as operetas cómicas originais *Uma criada e um vizinho*¹⁷⁷ e *O senhor João e a senhora Helena*¹⁷⁸, dos dramaturgos Luís António de Araújo (pai) e Luís de Araújo Júnior (filho), estreadas em 1864 (TRC). A recepção lisboeta às obras de Offenbach só começaria em 1868¹⁷⁹, mas a repercussão do sucesso estrondoso das suas operetas provavelmente já ecoava na capital, sobretudo nos meios intelectuais e literários à qual pertenciam dramaturgos, críticos e tradutores, o que poderá explicar a classificação, algo deslocada e pretenciosa, de “Opereta cómica” como uma solução enfática de fazer anunciar estes exemplos de comédia em um acto, onde o peso da música e a sua articulação com o texto declamado é equivalente ao de tantas outras peças teatrais. O tipo de inserções, ao invés, revela uma substancial diferença, rara no contexto português, exceptuando no teatro de revista: a técnica da utilização do *timbre* é integral, fiel à *praxis* francesa, e particularmente abrangente nas melodias que requisita, como se pode ver em *Uma criada e um vizinho*:

N.º 1 Duetto “ (Ao som da musica e valsa da opera D. Paschoal)”; “(Mudando para o alegre da valsa de D. Paschoal)”;

¹⁷⁷ ARAÚJO, Luís António de, *Uma criada e um visinho*, opereta comica original em 1 acto, representada pela 1.ª vez com geral applauso, no teatro da Rua dos Condes na noite do beneficio da actriz a sr.ª L. Candida, Lisboa, Typ. Viuva Pires Marinho, 1865.

¹⁷⁸ ARAÚJO Júnior, Luís de, *O senhor João e a senhora Helena*, opereta comica em 1 acto original, representada pela 1.ª vez com geral applauso em 7 de dezembro de 1864, noite do beneficio do actor Raymundo Quieiroz, Lisboa, Typ. Universal, 1865.

¹⁷⁹ Entre 1868 e 1869 estrearam, de Offenbach e em língua portuguesa, *A Grã-Duquesa de Gérolstein* (Teatro do Príncipe Real), *Georgianas* (Teatro do Ginásio) e *Barba-Azul* (Teatro da Trindade) (Carvalho, 1999a: 37).

N.º 2 Dueto “ (Ao som da musica da marquezia)” ; “ (Mudando para a musica da aria do final da Lccia)” ; “ (mudando para a musica da valsa dos Dois Mundos)” ;
“ (Ambos mudam para a musica de – Sempre esta criada);

N.º 3 Dueto. Cigadilha “(Canta na musica da zarzuella La venta del puerto)” ;
“ (Mudando para a musica da valsa do Bom tempo)” ;

N.º 4 “ (Cantando a aria do Simplicio da paixão)”

N.º 5 Ária “ ([...] Encara o publico, encosta-se ao basculho muito perfilhado, e canta na musica do Macbeth); (Mudando para a música da polka primeira que aparecer)”

N.º 6 Dueto (Ao som da musica da valsa do Bom tempo, já cantada no n.º 3)

N.º 7 Dueto “ (Cantando ao som de qualquer polka)” ; (Mudando para a musica das Prophecias do Bandarra)

E felizes nós seremos
Se aqui não aborrecemos
E felizes nós seremos
Se aqui não... aborrecemos
Se aqui não aborrecemos

(cae o panno)

Como se vê, está aqui tudo, garantindo uma cabal realização da função paródica dos *timbres* mediante a colaboração cúmplice de uma plateia capaz de reconhecer o material musical citado, proveniente das mais diversas origens e circuitos de difusão: partes de óperas cómicas de Miró que tiveram grande sucesso e ampla disseminação; músicas de danças de salão em voga nas festas particulares e públicas (sobretudo nos faustosos bailes organizados no Teatro D. Maria II e no Teatro S. Carlos pelo Carnaval); excertos de óperas de Verdi e Donizetti repetidamente apresentadas

no Teatro S. Carlos¹⁸⁰; números de zarzuela, um género popularizado por companhias espanholas em digressão pela capital; e músicas de peças que terão vingado na cena teatral lisboeta, incluindo, de Joaquim Casimiro, um dos números compostos para a comédia de Almeida Garrett *As profecias de Bandarra*¹⁸¹ (1858, TDMII).

As farsas e paródias

“[...] hoje a música é moda”, escrevia o crítico na recensão à *Casa misteriosa* acima citada. Era a constatação sintomática de um gosto crescente do público, tendo em conta o teor fortemente musical das produções teatrais de maior impacto que foram à cena em Lisboa na transição do meio século. A acrescentar à *Casa misteriosa*, só no mês de Janeiro de 1851 decorriam no Teatro D. Fernando duas óperas cómicas, *A batalha de Montereau* e *A barcarola*, e duas farsas em música de Duarte Sá, *Trabalhos em vão* e *Uma hora no Cacém*; no Teatro do Ginásio, a farsa lírica *O ensaio da Norma* e a paródia de ópera *O andador das almas*, a *Revista de Lisboa de 1850* e duas óperas cómicas traduzidas, *A Giralda* e *O chalet*; e no Teatro do Salitre, o melodrama de grande espectáculo adornado de coros *A Feiticeira*.

Destas produções, a farsa lírica *O ensaio da Norma* foi particularmente marcante. Com texto e música de Joaquim Casimiro, a farsa parodiava a ópera de Bellini, alternando os trechos citados com números musicais originais (Vieira, 1900 I: 249). Assim, e numa certa calendarização para a estreia (TG, 8.12.1849, com reposição em 1850 e 1851), ao mesmo tempo que no palco do S. Carlos a soprano Marietta Gresti encarnava a *Norma* (de 28.11.1849 a 14.02.1850), no Ginásio o público divertia-se com as desventuras do personagem Tomé Gonçalves (representado por Moniz) que, transformando a sua casa num teatrinho particular, queria por força que

¹⁸⁰ Como é sabido, também parte da eficácia satírica das operetas de Offenbach devia-se à citação melódica de óperas conhecidas, como o “Che farò” de Gluck no *Orphée aux enfers* (1858) ou o trio patriótico de *Guillaume Tell* em *La belle Hélène* (1864). (Lamb, 2001: 349).

¹⁸¹ CASIMIRO, Joaquim, *As profecias do Bandarra*, comédia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 41//13; GARRETT, Almeida, *As profecias do Bandarra* in *Teatro II*, Lisboa, Círculo de Leitores, D.L. 1984 (Obras completas de Almeida Garrett, vol. 12).

ali se representasse a ópera. “Uma comadre de Tomé Gonçalves, em consequência de uma salada de rabanetes, fica impossibilitada de desempenhar a parte de *Norma*. Júlio (o sr. Taborda) cedendo aos rogos de Tomé Gonçalves que reconhece nele talento, e gosto para a música, encarrega-se de a substituir.” Apesar do enredo esquemático, o sucesso desta “engraçada produção do sr. Casimiro Júnior [...] cheia das mais engraçadas situações” (GT, 9.12.49) foi enorme. Durante três récitas, “o teatro esteve completamente cheio; em ambas as noites mais de cem pessoas deixaram de entrar por não haverem já bilhetes. O autor foi chamado fora, e vitoriado com entusiasmo.” (GT, 12.12.1849). Para além dos coros, da cavatina final e do dueto *In mia mano alfin tu sei*, que “foi aplaudido com entusiasmo, promovendo grande hilariedade”, o que parecia deliciar a plateia era ver a soprano Gresti do S. Carlos desdobrada em situações caricatas nas tábuas de um teatro secundário. “Perguntam todos uns aos outros, quando vêem o sr. Taborda vestido de *Norma*, se é ele quem copia M. Gresti ou se é M. Gresti quem copia o sr. Taborda.” (GT, 19.12.1849). O S. Carlos, repertório e cantores, sujeitos a um inusitado exercício de desmitificação era decerto uma raridade, capaz de satisfazer um público tão aparentemente crítico quanto, no fundo, desejoso de um sentimento de pertença e cumplicidade com o *petit monde* do Teatro de Ópera, excrecência maior da vida cultural do país. No seguimento do sucesso¹⁸² deste primeiro exemplo do género em Lisboa (Vieira, 1900: I, 249) seguiram-se, de outros autores, *O andador das almas*¹⁸³ (1850, TG), com texto em verso de Francisco Palha e música de Frondoni e que era uma “engraçada paródia da *Lucia de Lamermoor*” (RE, 31.12.1856)¹⁸⁴, *O chinelo da cantora*¹⁸⁵ (1851, TG), de Braz Martins, “uma paródia a *Semiramis* de Rossini” em que Taborda e Moniz imitavam as cantoras do S. Carlos Stolz e Novello (ST, 17.10.1851) ou *O Sr. José do Capote assistindo à*

¹⁸² “Samedi, c’est-à-dire, aujourd’hui, au Gymnase, Taborda fait son bénéfice dans la *Norma*, cette bluette devenue aussi populaire à Lisbonne que la véritable *Norma*. On s’arrache les loges et pour entrer au parterre on fera *queue*, ce qui est assez rare ici.” (RP, 2.03.1850).

¹⁸³ PALHA, Francisco, *O andador das almas*, parodia da opera *Lucia de Lamermoor*, representada a primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico de Lisboa em 1850, [s. l.], [s. n.], [s. d.].

¹⁸⁴ “Esta parodia [...] foi inspirada por outra hespanhola, sobre o mesmo assumpto, intitulada *El sacristan de S. Lourenço* [...]. As peças de musica parodiadas são: o coro de d’Introdução, a caballete da cavatina Asthon, a cavatina de Lucia, o duetto d’Edgardo e Lucia, o grande final do 2º acto, o duetto do tenor e barytono, o coro que precede o rondó de Lucia, e a aria final. Como se vê n’este elenco, faltam na parodia algumas peças importantes da famosa opera de Donizetti, das quaes se poderia ter tirado grande partido, e que por modo nenhum deviam ter sido cortadas.” (RE, 31.12.1856)

¹⁸⁵ Não foi detectado nenhum exemplar do texto.

*representação do “Torrador”*¹⁸⁶ (1857, TG), de Paulo Midosi Júnior, com trechos em italiano do *Trovador*¹⁸⁷. Nos textos publicados destas paródias, seguia-se a prática francesa da indicação dos *timbres*, como se pode ver nestes dois excertos de *O andador das almas*:

O theatro representa o largo do Carmo [...]. Quando se levanta o panno varios gallegos estão dançando ao som da musica que finge ser executada por um cego n’uma sanfona: *Bento* – entre a turba de homens e mulheres, que assistem de curiosos.

SCENA I

Côro da introdução da Lucia, desde as palavras *come vinti la stanchezza*.

CORO DE HOMENS

Caetaninha, Caetaninha,
Filha do *seu* regedor,
Sendo teu pae um ricasso
Tão velho tens o roupão?
[...]¹⁸⁸

SCENA VI

BENTO, MULHERES, Homens Do Povo e Aguadeiros

Cantado.

(o primeiro verso do côro seguinte corresponde na partitura ao côro que principia: “*Per te d’immenso giubilo*”)

CORO

E toca, rapazes, toca!

¹⁸⁶ MIDOSI Júnior, Paulo, *O senhor José do capote assistindo à representação do “Torrador”*, parodia burlesca da ópera “*Trovador*”, representada no theatro do Gimnasio dramatico em 1857, Lisboa, Livraria de Viuva Marques & Filha, 1857.

¹⁸⁷ Bastos relata sobre o actor Areias que na cena cómica *O senhor José do Capote* “dizia ele, que a representava muito melhor do que o Taborda, porque tinha mais voz para cantar os trechos parodiados do *Trovador*! que triste ilusão! Pobre Areias!” (Bastos, 1947: 7)

¹⁸⁸ 1.º acto / cena I, p. 33.

Reine a festa, e a folia!
Festa rija – doida – rija
[...]¹⁸⁹

Transferências de números musicais de umas peças para outras são também, ainda que esporadicamente, detectáveis em fontes. No livro *Recordações sobre o Teatro*, Bastos informa que a “comédia, *O perdão de acto*, original em 1 acto [...], era engraçadíssima, ornada de linda música da *Corda sensível* e das *Mulheres de mármore*”¹⁹⁰ (Bastos, 1947: 273).

Também Joaquim Casimiro, num exercício de auto-plágio que – ao contrário dos exemplos anteriores – não pretendia que fosse reconhecido pelo público, serviu-se do número musical de um drama para figurar numa mágica. Na cena VII do 1.º acto de *A filha do ar* (1856, TG)¹⁹¹, um quarteto de sopros executava no palco, provavelmente por trás da cena, uma pequena peça de vinte e quatro compassos (N.º 5). Para a concepção do número, Casimiro não fez mais do que decalcar de um trio de flautas e viola que compusera para integrar, igualmente por trás da acção, uma cena do drama *O astrólogo*¹⁹² (4.º acto / cena I, N.º 10), estreado três anos antes no Teatro D. Maria II. Depois, o mesmo tema foi usado no fecho da mágica, transposto para a orquestra (3.º acto / cena final, N.º 6)¹⁹³.

As revistas

De resto, o género onde, por norma, o recheio musical vivia de citações e paródias era a Revista. Fosse para passar, precisamente, em revista a temporada

¹⁸⁹ 2.º acto / cena VI, p. 70.

¹⁹⁰ Não foram encontrados quaisquer exemplares dos textos.

¹⁹¹ CASIMIRO, Joaquim, *A filha do ar*, comedia phantastica [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 35; não foi encontrado nenhum exemplar do texto, imitação de Joaquim Augusto de Oliveira, cuja autoria é atribuída por Vieira (1900: I, 254).

¹⁹² CASIMIRO, Joaquim, *O astrólogo*, dramma [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 37//3 e no TNDMII, cota AE.01; CORVO, João de Andrade, *O astrólogo*, Lisboa, Typ. Universal, 1859.

¹⁹³ Ver Capítulo V, p. 385 e ss.

cessante do S. Carlos ou as músicas que tinham deixado marca nas ruas, salões e teatros do ano anterior, ao longo dos quadros inúmeras melodias de canções e de excertos de óperas eram repescadas para musicar coplas, duetos, trios e coros, numa escolha conjunta do dramaturgo e do compositor. O primeiro exemplo do género em Portugal surge com *A revista de Lisboa em 1850*, de Francisco Palha¹⁹⁴ (1851, TG), a que se seguem, do mesmo autor e no mesmo teatro, *Os festejos de um noivado* em 1852, *Qual deles o trará* em 1853 e *A vingança de um cometa* em 1854 (Magalhães, 2007: 73).

Fossilismo e progresso (1856, TG) de Manuel Roussado, constitui a primeira revista portuguesa cujo texto chegou até nós. Na edição não há qualquer indicação de *timbres* para as partes cantadas mas segundo a imprensa, da música escolhida por Casimiro¹⁹⁵ para esta revista faziam parte “o *brindici do Macbeth*, o *rataplan da Filha do Regimento*¹⁹⁶, a *canção do Rigoletto*, o *côro da Favorita*, a *jovem Lilia abandonada*, etc. [...] trechos buscados com muita propriedade, e que produz[iam] excelente effeito.” (RE, 16,01.1856). Curiosamente, também aqui, a célebre chácara de *Os dois renegados*, dada a conhecer dezassete anos antes, foi ironicamente referida. Depois de dois actos de escrita solta e escorreita onde desfilavam os assuntos mais quentes do ano de 1855 – das relações entre Portugal e o jovem Brasil ao orçamento de Estado, do Teatro S. Carlos à primeira linha-férrea Lisboa-Carregado – era chegada a hora de também o teatro declamado ser ridicularizado. O personagem 1856 desesperava com a frieza crescente da sua amada Poesia; vem então o Fossilismo (1855) tentar impingir-lhe a mão da filha, a Princesa da Sensaboria. E começa com este linguarejar digno dos melhores dramas¹⁹⁷:

¹⁹⁴ Ana Vasconcelos afirma que *Lisboa em 1850*, de Brás Martins (1851, TG) é a primeira peça teatral portuguesa a ser anunciada como Revista (Vasconcelos 2003b: 113). Paula Magalhães, por seu turno, afirma sobre a mesma revista que o autor não está referenciado na imprensa (Magalhães, 2007: 70). No entanto, o jornal *O Interesse Público* anuncia a peça como a *Revista de Lisboa de 1850*, atribuindo a autoria a Francisco Palha (IP, 10.01.1851).

¹⁹⁵ Casimiro também colaborou na *Revista de 1858*, de Joaquim Augusto de Oliveira (1859, TV).

¹⁹⁶ A única inserção musical (2.º acto / Quadro 4 / cena VI) interpretada com o texto original para caricaturar a soprano Alboni, que cantara na mesma ópera no Teatro S. Carlos, na temporada de 1854-55 (Moreau, 1999: I, 80-82).

¹⁹⁷ Já no 2.º acto, as tiradas patéticas dos dramas eram ridicularizadas num pequeno mas significativo momento da cena:

Fossilismo.

Desditosa Princeza da Semsaboria! Oh! Se V. Ex.^a a visse como eu a vi: pallida, desgrenhada! E com duas grandes olheiras! Oh! Se V. Ex.^a lhe visse as olheiras!... (*pausa*) Estava estendida sobre o canapé. Os olhos semiabertos pareciam duas estrellas a sumirem-se nos compactos nevoeiros da eternidade! Duas lagrimas lhe sahiram a ferver e estacaram no meio das faces ao receberem a frialdade da atmosphaera, como se fossem dois pingos de chumbo derretido!

1856.

Basta, senhor, basta!

Fossilismo.

Havia dois anos que a desditosa donzella me rogava todos os dias para eu lhe cantar a chacara dos *Dois renegados*, e eu sempre lhe respondia que só lh'a havia de cantar no dia do seu casamento! E ella disse-me hoje que a cantasse porque hia a casar-se com o supulcro! (*Fossilismo e 1856 soluçam*) Fui pôr-lhe uns sinapismos nas sollas dos pés!...

1856 (*soluçando*).

Uns sinapismos!

Fossilismo.

E depois...

1856.

E depois?...

Fossilismo (*soluçando*).

Cantei-lhe a chacara dos *Dois Renegados*! (*1856 soluça.*)

1856.

E como está ella?

Fossilismo.

Está na mesma; não tem melhoras nenhuma.¹⁹⁸

"Poesia (*a Progresso com sorriso*): Progresso, offerece o braço á Princeza da Semsaboria, que não tem cavalheiro.

Fossilismo: Não precisa, Progresso, venceste desta vez; porem cada porco tem o seu S. Martinho.

Semsaboria (*encosta-se a Fossilismo*): Ah! Eu desfaleço...

Fossilismo: Não desmaies aqui, minha filha, em casa podes fazer isso com mais descanso.

Sensaboria (*desencosta-se*): Diz bem papá." (Quadro IV / cena VII, p. 85)

¹⁹⁸ 3.º acto / Quadro V / cena IX, p. 97-98.

Tudo isto é mais um sinal do impacto e da perenidade que a música teatral inscrevia na vida cultural lisboeta. Melodias apelativas, versos bem construídos e um envelope dramático potente podiam transformar qualquer número musical, ainda que composto para uma finalidade muito precisa e circunstancial, numa referência colectiva e projectável no tempo.

As mágicas

Género extremamente popular entre o público e onde, por excelência, a música igualava a acção no grau de importância, era a Mágica – a versão portuguesa da francesa *Feérie*. Praticamente todos os teatros, à excepção do Nacional, apostavam ciclicamente nas mágicas para reforçar as receitas de bilheteira, ainda que com custos elevados de produção. Concebidas praticamente com o fôlego de uma obra operática e, invariavelmente, com personagens e acção desenvolvidas na esfera do sobrenatural e do fantástico, as encenações das mágicas faziam um recurso amplo da espectacularidade visual – grande variedade de quadros, caracterizações e guarda-roupa surpreendentes, utilização sofisticada de maquinaria, transformações e efeitos de ilusão – e tinham na música um indispensável elemento de suporte e dinamização. Apesar do desprezo explícito de alguns intelectuais em relação às mágicas – segundo Eça, “o espectro solar do idiotismo” (cit. in Rebello, 1984a: 68) – e da generalizada desconfiança da crítica, o elevado nível de engenho e inventividade na procura de soluções cénicas, cenográficas e musicais, à altura dos enredos propostos nalgumas produções, era um aspecto que não deixava de ser pontualmente mencionado nos jornais, como se lê num artigo de Manuel Roussado na *Revista dos Espectáculos*, em relação a uma peça apresentada no Teatro da Rua dos Condes:

Os couplets e coros tornam-se notáveis pela excelente interpretação dramática que os inspira e pelas hábeis combinações de orquestração [...] Há elixires a procurar, mortos a erguer dos cemiterios; e o publico saborea nos doze quadros da magica, além de bons ditos e couplets, toda a lista de acepipes promettidos

em cartazes de peças fantásticas e espectaculosas: coros, bailados, marchas, harmonias, transformações, visualidades, e fogos de vista. *O Príncipe verde* é digno de ver-se [...]. A acção é urdida com engenho e desperta interesse: o vestuário rico e de esmerado gosto; e o cenário pela maior parte de bello efeito, sobressaindo o do quadro final, que é primoroso e dislumbrante. (RE, 1.12.1858)

Para acompanhar, preencher ou empolar as acções de grande complexidade cénica e cenográfica que os espectáculos, obrigatoriamente, tinham de exhibir, a música era inteiramente composta de raiz (sinfonia e entreactos incluídos) e tinha uma dimensão muito superior em números e, sobretudo, extensão, à de outros géneros teatrais. A título de exemplo, uma peça como *A lotaria do diabo*, musicada por Casimiro para o Teatro das Variedades (1858), era percorrida por vinte e nove números de música ao longo dos seus três actos e dezanove quadros, entre os quais treze coros, sete árias (“coplas”, no texto), dois duetos, um trio (“tercetino”, no texto) e seis peças instrumentais (duas das quais designadas no texto como “harmonias”). As componentes musicais apresentadas no texto eram acompanhadas muitas vezes por didascálias relativamente pormenorizadas, e serviam todas as funções, sem excepção:

- Danças e coros, para reproduzir cenas dramáticas e grandiosas

AZAIM (*batendo a segunda pancada*). Espirito, genio, demonio que te escondes...surge!!...

(*Tantam* [efeito na orquestra] – *surgem de improviso de todos os lados corujas, morcegos, abutres, etc; uns cercam Azaim, outros correm sobre Abdalah, e formam de roda d’ele uma dança infernal ao som do câro seguinte.*)

Mortal atrevido

Já já vais morrer;

Já já reduzido

A pedra vaes ser!

(*Ao princípio do câro, e a um gesto de Bannazar, Azaim dá a terceira pancada – sae do centro do rochedo um monstro medonho e gigantesco, avança sobre Azaim, que impavido lhe crava a espada no coração. Quando o monstro cae, vê-se em seu lugar um genio alado. - Durante o câro, e em quanto os bichos o perseguem, Abdalah foge-lhes, supplica-lhes, põe-se de joelhos diante d’elles, gritando:*)

ABDALAH. Esperem, esperem; deixem-me ao menos fazer testamento!¹⁹⁹

- Harmonias, para sublinhar deixas com uma atmosfera emocional específica:

AMINA. Deixou-me!! Não o tornarei a vêr talvez! Levou-me o coração!... Oh! Se hei-de viver muito tempo com esta saudade – prefiro a morte. (*Harmonia*).²⁰⁰

- Apontamentos da orquestra, para completar a cena com um efeito sonoro de carácter descritivo

(Ao levantar o pano a trovoada estala, e a orchestra simula uma tempestade até á entrada de Abdalah.)

[...]

ABDALAH. [...] (*Bulha ao longe, sons discordes de trompas, etc.*) Que oiço? Que vozes são estas que se aproximam? Oh desgraçado de mim! É uma guerrilha de selvagens côr de tijolo [...]²⁰¹

- Árias, duetos e trios, com justificação dramática

ZAIRA. E quando vier a noite, Amina te cantará ao som do alaude os cantos melancholicos que sua mãe compunha quando te acalentava!

AMINA. Tantas vezes lh'os ouviste!...lembras-te?

TERCETINO

AMINA

Longe da pátria o proscripto

Chora os infortunios seus,

[...]

¹⁹⁹ 1.º acto / Quadro III / cena II, p. 25.

²⁰⁰ 1.º acto / Quadro IV / cena VI, p. 32.

²⁰¹ 3.º acto / Quadro XIII / cena I, p. 68-69.

AZAIM. Esta doce recordação do passado, este ecco da felicidade antiga –
consolou-me, fez-me bem.²⁰²

- Árias e duetos sem justificação dramática

PATERNIO (*rindo*). Eh! Eh! Eh! Viveis cincoenta annos?! Eu vos provo o contrario.

Copla

Cincoenta annos!! Já – já tirar d’elles

Os vinte annos que ao somno entregaes!

[...] ²⁰³

2. Os números musicais

2.1. Tipologias musicais recorrentes

Música original e música originária

Se o teatro é um espelho do mundo, o palco da comédia é um exercício festivo de mundanidade. Para auscultar a vibração sonante das ruas e dos salões privados, saborear as melodias populares que enchiam os pátios em dia de festa, recolher outros ecos dos grandes coros e árias italianas que os frequentadores do São Carlos trauteavam no regresso a casa e as senhoras reproduziam em *pot-pourris* ao piano, mergulhar enfim no universo sonoro que preenchia o quotidiano lisboeta algures em Oitocentos, encontra-se em muitos textos teatrais que iam à cena um autêntico inventário do que mais se tocava, cantava, dançava e consumia por esse tempo. O palco do teatro era um ponto de intercepção da pura ficção com o mundo concreto da

²⁰² 1.º acto / Quadro I / cena VI, p. 15-16.

²⁰³ 3.º acto / Quadro XVI / cena III, p. 84

vida. Tudo se importava para o palco, e frequentemente, muito se exportava do palco para a rua.²⁰⁴

Leia-se o texto dramático *Fígados de Tigre*²⁰⁵ e imagine-se o espectáculo. Esta surpreendente paródia de Francisco Gomes de Amorim, anunciada em cartaz como “o Melodrama dos Melodramas” e estreada no D. Maria em 1857, constitui um dos exemplos mais interessantes no domínio do teatro de comédia oitocentista. Subintitulada “paródia de melodramas”, nela o autor empreende uma mordaz caricatura ao género teatral dominante na primeira metade do século, tão consumido quanto criticado, e que continuava a persistir nalguns palcos da capital. O texto foi entusiasticamente encenado por Epifânio, forte apoiante de Amorim nesta empreitada, e deu “bastantes enchentes ao teatro e alguns lucros ao autor” (Amorim, 1984: 30). A razão do sucesso encontra-se na forma inteligente e inventiva como Amorim amalgamou os típicos enredos e *clichés* linguísticos dos melodramas, cruzou-os com paródias de óperas e de canções populares e, num apelo permanente à memória cúmplice do público e ao conhecimento colectivo das convenções do drama, subverteu as regras do próprio jogo teatral. O resultado foi um espectáculo em quatro actos e sete quadros de pura diversão e ironia, que obteve um enorme sucesso e antecipou – segundo o que o próprio afirmaria mais tarde – a recepção ao registo satírico das óperas de Offenbach (Amorim, 1984: 28).

O conceito não era inédito. Paródias a óperas e sátiras a acontecimentos, pessoas ou instituições, já eram, à data, relativamente recorrentes em farsas líricas (como os já referidos *O ensaio da Norma*, *O chinelo da cantora* ou *O andador das almas*, por exemplo) e pelo menos, duas revistas (as já referidas *Revista de 1850* e

²⁰⁴ Sousa Viterbo, na apreciação crítica ao 2.º vol. do *Cancioneiro de músicas populares* de César das Neves e Gualdino Campos, avança a hipótese de reportação ao tempo de Gil Vicente da incorporação recíproca de música teatral e de cancionero popular uma na outra: “Embora nos falte [...] a competencia e auctoridade technica para formular e comprovar esta theoria, não duvidamos todavia emittir a hypothese de que muitas nas cantilenas vulgares provieram da influencia religiosa e theatral. [...] Alguns dos dramaturgos, como Gil Vicente, é que compunham as musicas que ornamentavam as suas peças e nada de mais natural que muitas d’essas toadas ficassem na tradição popular. Assim como o poeta levava para o palco as cantigas do povo, assim o povo aprenderia tambem do dramaturgo, pagando-se d’esta forma mutuamente as suas dividas poeticas. (Viterbo in Neves e Campos, 1895: II, v-vi)

²⁰⁵ AMORIM, Francisco Gomes de, *Fígados de Tigre*, melodrama dos melodramas, Lisboa, Imprensa Nacional, 1984.

Fossilismo e progresso). Mas nunca se fora tão longe na caricatura, sobretudo tendo como alvo o próprio teatro. No prefácio à mais recente edição da obra, Luís Francisco Rebello sintetiza esses aspectos:

Entrelaçando uma intriga puramente melodramática, muito ao gosto do nosso descabelado ultra-romantismo, com o aproveitamento de um tópico da literatura clássica (a descida aos infernos, que preenche os três últimos quadros), Gomes de Amorim não limitou a sua caricatura às situações convencionais e aos processos estereotipados recorrentes na dramaturgia “plusquam romântica” (como lhe chamou Garrett), estendeu-a ao próprio estilo utilizado pelos seus cultores mais representativos. É assim que, por um lado, o complicadíssimo enredo mistura, sem a menor preocupação de lógica, figuras da história, da ficção literária e dramática e da mitologia [...], e acumula os ingredientes do arsenal melodramático, tais como revelações de insuspeitados parentescos, emboscadas, misteriosas aparições e desaparecimentos de personagens, portas falsas, alçapões...; e, por outro lado, abundam no diálogo as exclamações do tipo “Extermínio e morte!”, “Mistério! Trevas! Escuridade!” [...], as tiradas pomposas e grandiloquentes [...], as citações de melodramas de êxito popular, entre os quais a *Nova Castro* de João Baptista Gomes (cenar IV e V do 1º quadro) e *O Templo de Salomão* (cena V do mesmo quadro), que Mendes Leal traduziu do francês e se representou no mesmo palco em duas temporadas sucessivas (1849 e 50). (Rebello in Amorim, 1984: 19)

“Os teatros ofereciam-me quotidianamente mais sarrabulho, do que há em toda a província do Minho, durante a matança dos porcos. Inspirei-me, pois, nesses assuntos sanguinolentos”, explicava no prólogo o autor (Amorim, 1984: 28), que não poupou ao ridículo a sua própria produção dramática²⁰⁶. Assim, numa só cena²⁰⁷, um personagem do seu drama *Ghigi* (1851, TDMII) a quem Fígados de Tigre pergunta “Quem és tu?” responde “Sou membro dessa grande família de patifes, que

²⁰⁶ Onde se inclui *Ghigi* (drama histórico), *Ódio de raça* e *O cedro vermelho* (dramas de costumes), todos estreados no TDMII entre 1851 e 1856.

²⁰⁷ Quadro II / cena VII, p. 55.

besuntados de vermelhão e alvaiade, têm feito estremecer muitas vezes, com o seu berreiro, o público pacífico dos teatros”; surge Lopo da Silva, do inevitável *Os dois renegados* – “Eu sou Lopo da Silva, o vil renegado...tive muitos amigos e admiradores no meu tempo...Diverti-os, entusiasmei-os...mas passei e esqueceram-me! Eles para cá tornarão!...”; seguem-se ao som de um lundum os brasileiros Lourenço e Domingos, dos dramas de Amorim *Ódio de raça* e *O cedro vermelho* (1853 e 1856 respectivamente, TDMII); e aparece Macbeth, que “trajando como na sua ópera, canta, apontando com a espada desembainhada para Fígados de Tigre, música do dueto de barítono e soprano da ópera *Macbeth*” (Verdi, TSC, 1849):

Um papalvo, oh! Vista horrível!
Não te julgues mais do que eu;
Que, apesar desse ar terrível,
Eu bem sei que és um sandeu.²⁰⁸

Nesta sucessão galopante de quadros e cenas absurdas, por vezes de puro *non-sense* (Rebello, in Amorim, 1984: 22), a música está sempre presente e intervém com cinquenta e um números. Algumas inserções compõem-se de música original destinada, nomeadamente, a “ilustrar”, à maneira dos dramas e melodramas parodiados, cenas agitadas ou atmosferas lúgubres ou melancólicas. Mas o grosso é feito de música originária de outros contextos: por um lado, paródias de árias, duetos, trios e coros provenientes de dezoito óperas; por outro, o recurso a números de música teatral de duas peças e duas zarzuelas; por fim, a abundância de músicas populares como fados, lunduns, canções e uma chula minhota (Quadro III).

Tratando-se de uma peça de teatro que toma o próprio teatro como objecto – e que o autor se esquivaria a categorizar dizendo “Não sei se é paródia; se farsa ou comédia; creio que tem de tudo um pouco” (Amorim, 1984: 31) –, *Fígados de Tigre* opera como um verdadeiro espelho de aumento onde convergem as tipologias

²⁰⁸ Quadro II / cena VII, p. 55.

musicais mais recorrentes do teatro oitocentista, associadas aos vários géneros dramáticos praticados na cena lisboeta:

- Música original, usada em todos os géneros sem exceção, para preencher requisitos específicos da acção;

- Música originária, utilizada sobretudo em farsas, paródias e revistas, com o recurso a excertos parodiados de óperas ou de músicas de outras peças teatrais;

- Música popular de origem rural ou urbana, usada sob a forma de paródia, citação, ou composição “à maneira de”, presente em todos os géneros para integrar situações muito diversificadas.

Quadro III

Música original e originária na peça *Fígados de Tigre: paródia de melodramas*

Música de ópera (e total de inserções)	Música teatral	Música popular	Música original
<i>Rigoletto</i> (2)	“coro da partida do	“a orquestra toca um	“a orquestra toca uma
<i>Pega Ladra</i> (1)	<i>Templo de</i>	lundu”;	peça lúgubre”;
<i>Lucia de Lamermoor</i> (2)	<i>Salomão”;</i>	“a orquestra toca lundu	“a orquestra toca uma
<i>Fausto</i> (7)	“A orquestra toca a	dos pretos”;	peça estridente,
<i>Macbeth</i> (3)	música dos	“a orquestra toca o	sacudida, e que se
<i>Norma</i> (1)	<i>Lanceiros</i> , no	fado”;	interrompe a espaços”;
<i>Safo</i> (1)	número final e mais	“a orquestra toca	“cantando sem
<i>Semiramis</i> (2)	rápido”;	rapidamente o fado”;	música”;
<i>Trovador</i> (4)	“a orquestra toca [...]	“cantando à moda da	“música de recitativo”;
<i>Sonâmbula</i> (1)	o tango da zarzuela	gente ordinária do	“Canta”;
<i>Beatrice di Tenda</i> (1)	<i>El Jóven Telémaco”;</i>	Brasil; música do lundu,	“Toca a gaita-de-foles,
<i>Traviata</i> (2)	“música espanhola	com andamento	que a orquestra
<i>Os puritanos</i> (1)	[zarzuela <i>El Suicídio</i>	vagaroso e lânguido”;	acompanha”;
<i>Barcarola</i> (1)	<i>de Rosa”]</i>	“Cantam a duo; música	“a orquestra toca
<i>Baile de máscaras</i> (1)		do <i>Passarinho</i>	durante ela”;
<i>O profeta</i> (1)		<i>Trigueiro”;</i>	“música melancólica,
<i>Roberto do Diabo</i> (1)		“cantando; música:	suave e saudosa”
<i>Marco Visconti</i> (1)			

Música de ópera (e total de inserções)	Música teatral	Música popular	Música original
		<i>A menina vai ao baile, oh vindima!</i> ²⁰⁹ ; “música popular da chula minhota”; “A orquestra toca repentinamente ora o fado, ora a polcamania”	

O caso específico da música popular de origem rural ou urbana

Todos

- Aqui trazemos o Francisco Cuxixo com a *banza*. Elle que comece... Elle que comece.

Cuxixo

(Senta-se, pega na guitarra e canta.)

Toada popular

Andem raparigas

Batam bem o pé,

Viva a bazarria

Cá do mestre Zé!

Cá do mestre Zé,

C’o rebole á porta

Que venceo nos *botos*

O *Manél* da Horta;

O *Manél* da Horta,

Foi debaixo...olé!

²⁰⁹ *A menina vai ao baile oh vindima* está no *Cancioneiro de música populares* de Neves e Campos, sob o título *Oh Vindima* (cantiga das ruas), com a informação de que foi recolhida no Porto (Neves e Campos, 1895: II, 36).

Andem raparigas
Batam bem no pé.

*(As raparigas e rapazes formam uma roda, dansam, e em câo vão cantando a supradita toada. [...])*²¹⁰

Esta cena pitoresca e animada é uma de entre várias cenas de música e dança que surgem na peça *O juiz eleito*, uma curiosa comédia original de Luís António de Araújo passada na “actualidade”, numa comunidade rural “perto de Lisboa” povoada de “saloios, saloias, e muita rapaziada” (Araújo, 1854: 1), e que foi levada à cena no Teatro do Ginásio (1854) com a colaboração musical de Casimiro. Esta terá sido, segundo afirmou na altura Almeida Garrett, a comédia portuguesa com “o primeiro quadro de costumes saloios” (Rebello, 1978: I, 52). Mas a presença de números musicais de carácter popular, neste e noutros exemplos do teatro oitocentista, não é desprecienda. Se nas obras literárias do Romantismo (de Garrett a Herculano, até Camilo) se multiplicam as abordagens ao mundo rural em projecções idealizadas do campesinato e descrições bucólicas da paisagem campestre, na produção dramática acrescenta-se-lhe uma dimensão sonora, coreográfica e festiva que, no objectivo primeiro de tornar o espectáculo teatral vivo e impregnado de *cor local*, acaba por levar mais longe um certo “valor de testemunho” da cultura popular. Esse facto constitui, para um olhar actual, um dos aspectos mais interessantes do teatro e da música teatral oitocentista, uma vez que permite fazer uma aproximação concreta a uma realidade sonora distinta da denominada música de tradição estritamente erudita, e sobre a qual existem escassos registos e poucos testemunhos. É assim que, lendo várias peças musicadas por Casimiro, damos de caras, por exemplo, com o personagem 1856, da revista *Fossilismo e progresso*, a tocar “um tirolito”²¹¹; com a Madalena, da comédia *Isidoro o vaqueiro*²¹² (1857,TRC), “cantando uma cantiga saloia

²¹⁰ 1.º acto / cena XIII.

²¹¹ 3.º acto / Quadro V / cena VII, p. 96.

²¹² OLIVEIRA, Joaquim Augusto de, *Isidoro (o vaqueiro)*, comedia em 1 acto [imit.], representada no theatro da rua dos Condes, Lisboa, União Typ., 1857; CASIMIRO, Joaquim, *Isidoro o vaqueiro* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 45//4.

[enquanto] varre a casa”²¹³ ou, mais tarde, “fazendo passos de fandango” ao som dos saloios que cantam “É rapazes, tóca, tóca, / Tóca a rir tóca a saltar; / Para haver inda máis festa, / Matta ratos vae saltar!”²¹⁴; no drama *A pedra das carapuças* de Costa Cascais, com as saloias a encherem as bilhas na fonte da Barreira²¹⁵ enquanto cantam “Bonita, olaré, bonita, / É bonita sem senão, / É a minha rosa branca / Fechadinha n’um botão.”²¹⁶; ou ainda, na mesma peça, com a seguinte cena entre os saloios:

Barbeiro – Então, não ha bailarico, rapazes?

Maria Caróca – Diz o sôr mestre Ningrinim que vômós ao bailarico.

Cachoça – E é vardade que já tenho as pernas trôpegas.

Barbeiro – O melhor da função é o bailarico.

Maria Caróca – É tal cal.

Barbeiro – Mexe-se a gente toda.

Limpinho – Inté faz bêm á saude. [...] Vá lá, vá. Vênha a cantadêra. Maria, sôra

Maria Caróca.

Maria Caróca – E já. (Cantam, dançam, etc.)²¹⁷

Sem a pretensão de querer antever nestes números musicais, concebidos e preparados para um fim ficcional, qualquer espécie de material antecipatório das primeiras recolhas de música de tradição oral (como se sabe, as primeiras transcrições musicais publicadas, por Neves e Melo, datam de 1872)²¹⁸, é possível ver, em cada número *per si*, projectada a visão de época de uma comunidade – autores, actores e público – sobre o seu próprio património musical popular, com tudo o que esta visão comporta de construção e de formatação ao universo do teatro e da representação. Na concepção de cenas populares de música e dança, o caso de Costa Cascais é aliás sintomático e particularmente relevante. O dramaturgo fazia questão de acompanhar

²¹³ 1.º acto / cena I, p. 5.

²¹⁴ 1.º acto / cena IV, p.8.

²¹⁵ Segundo as indicações do dramaturgo, a fonte da Barreira fica próxima da freguesia de S. João das Lampas, “a uma légua de Sintra” (Cascais, 1858: 1).

²¹⁶ 3.º acto / cena III, p. 155.

²¹⁷ 2.º acto / cena XVI, p. 146.

²¹⁸ Sobre esse assunto, ler Castelo-Branco e Toscano, 1988.

todo o processo de pôr-em-cena para garantir um retrato rigoroso. Conta o biógrafo Maximiliano de Azevedo sobre uma das suas peças:

E o que Cascais labutou para que António Pedro, na *Caridade*, dançasse o fandango com todos os ff e rr? Tirou-se dos seus cuidados e foi ao Cadaval, em busca de um antigo impedido de seu filho mais velho, grande frecheiro para todas as danças de um bailarico saloio. O homem veio a Lisboa, e tão boas foram as suas lições que o aplauso unânime do público proclamou-lhe o discípulo como exímio fandanguero. (Azevedo, 1905: 13)

Os saloios protagonizam os arraiais, fazem os bailaricos, entretêm-se em cantilenas à volta da fogueira, exibem-se em desgarradas ao desafio. Na encarnação do povo, a figura do saloio parece aliás ser um tópico preferencial do teatro, personificando tanto a visão idealizada da gente simples e moralmente sã, trabalhadora, humilde e submissa (caso de *A pedra das carapuças* ou *Isidoro o vaqueiro*), como a visão cínica e caricaturada de uma classe atrasada, ingénua, ignorante e risível (exemplificada, por exemplo, no *Juiz eleito*). Em prol de uma construção autêntica e verosímil, abundam nalguns textos expressões linguísticas extremamente curiosas, como estas, retiradas de *A pedra das carapuças*²¹⁹: “Vêja, sôra Maria, a horta cá do padre Zé, como está *chebante*²²⁰”; “Aquilo c’o trafêgo da festa deu-le a *meluria*²²¹”; Basta o bem que ele faz aos *proves*”; “A *museca* sempre dá muita alma a uma *festelidade*”. “É tal e *q’al* ”; “*alembança*”; etc. No entanto, quando, na mesma peça, as falas pertencem a Lautério – o único entre os saloios que se deixa manipular por D. Sebastiana, a empertigada fidalga da terra – a linguagem já roça a caricatura de uma figura tosca e abrutalhada, com deixas cerradas e difíceis de entender para um ouvido actual:

D. Sebastiana – Dar-se-ha caso que me enganasses, José? (Zangada)

²¹⁹ 2.º acto / cena II, p. 119 e ss.

²²⁰ verdejante?

²²¹ a moleza?

Lautério (com solemnidade comica) – Zi p’lo nosso Sam João Baptista, qui ámanhên é o sé dia, i todas as bandêras, e andores da sua porcissão...Zi qui io Zé Lautéro vae falar dirêto e com’a quem se confêssa. I essa é qui é boa! Pois atão...I um home p’lo falar é qui se antende. (Pausa) Zi é certo qui é tinha tal cal amesidade. Zi àásôra Anna...

D. Sebastiana – Que Anna?

Lautério – Zi á sôra Anna Baubau. I aquella qui têm uma tabernica em Mont’Arroio, em io próprio logar da sôra A’rora, zi qui iagora istá com sua barraca armada de comes e bebes, alli ó pé da igrêja, i pr’ó arraial d’ámanhên. Zi é certo qui é tinha co’ella o mê derriço. Mas tanto qué o padrinho me disse, i o que haverá passado a mê respêto com a insolentissima sôra D. Sebastiana... (Assopra). Foi com’a quem apaga uma candêa, io dizer adeus à sôra Anna.²²²

Mas não é só a música dos saloios, das festas de província, a ver-se representada no teatro de Oitocentos. Em revistas, comédias e dramas, originais ou imitados, sucedem-se as canções e danças populares rurais ou urbanas dos mais diversos géneros e proveniências, entre as quais:

- A modinha que o Enviado do Brasil é exortado a cantar, no *Fossilismo e progresso*;

Fossilismo.

Então não ha verso nem coisa que se recite?

1855.

Senhor enviado do Brazil, uma modinha das suas.

Todos.

Apoiado! Apoiado!

Enviado do Brazil.

Eu não sei nada que preste.

²²² 2.º acto / cena VI, p. 129.

Alguns.

Sabe, sabe.

Enviado do Brazil.

Então lá vae uma (*levanta-se e canta*)

O' senhor Maria, olé.

Olha os porcos na cancella;

Quando chega a meia noite,

Dá com elles na panella (*bis*)

[...] ²²³

- Um tango cantado por um negro de Angola, na *Revista de 1858* ²²⁴;

Commercio. [...] Estamos em Angola... chegámos á minha roça...quereis vêr?...
(*chamando com voz de trovão*) Negro? [...] Já, carrega aquella saca pr'o trapiche!

SCENA XII

Os Ditos, e o Negro

(*O Negro entra pela esquerda aos saltinhos, rindo muito do furor do Senhor, e dizendo-lhe que não e com a cabeça caricatamente*).

O Negro (*ao som do tango*). ²²⁵

Pleto é livre é livre, oh é!

Pleto ribólla!

Pleto 'star já cidadão

Da nobre Angóla!

Pleto é livre, oh que prazer!

²²³ 3.º acto / Quadro VI / cena VIII, p. 120.

²²⁴ OLIVEIRA, Joaquim Augusto de, *Revista de 1858*, em dois actos, um prologo, e dez quadros, representada pela primeira vez no Theatro de Variedades em a noite de 1 de fevereiro de 1859, Lisboa, Escriptorio do Theatro Moderno, 1859; não há nenhum exemplar da música, uma vez que, como é referido no na publicação: "A musica foi colligida pelo senhor J. Casimiro Junior, d'entre as principaes operas cantadas em S. Carlos, no anno preterido." (p. 4).

²²⁵ Também no *Cancioneiro de canções populares* de César das Neves consta um tango chamado *O Preto*, embora com letra e métrica um pouco diferente, com indicação de recolha em 1868 (Neves, 1895: II, 53).

Pleto ribóla!
 Vendo os blancos trabalhá
 Na nobre Angóla!
 Os blancos ser esclavo, oh é!
 Carréga sacca de café
 Oh é, oh é, oh é, oh é!
 Oh é, oh é, oh é, oh é!
 P'ra Lisboa o pleto vai,
 Pleto ribólla!
 Vai beber marufo novo,
 Ai que consóla!
 Pleto vai só mandriá,
 Pleto ribólla!
 Pleto a porta do Marrare,
 Vai sêr pachóla!
 Os blancos ser esclavo, oh é! etc.
 Sim p'ra côrte o pleto vai,
 Pleto ribólla!
 Pleto vai ser diputado
 P'la nobre Angola!
 Pleto só diz apoiado!
 Pleto ribólla!
 Pleto ganha os ordenado
 Sem dá paróla!
 Os blancos ser esclavo, oh é! etc.

*(Sai aos saltinhos, rindo e fazendo muitas negaças ao Senhor)*²²⁶

- Uma caxuxa cantada na comédia *História de um pataco*;

- Os lunduns, a chula minhota, as paródias de melodias populares (*Passarinho trigueiro* e *A menina vai ao baile, oh vindima!*²²⁷) e inúmeros fados, incluindo um dançado à mistura com passos de fandango, no *Fígados de Tigre*;

²²⁶ 1.º acto / Quadro I / cena XI-XII, p. 27-28.

(A orquestra toca o fado, e Pedro dança com a Infante, batendo à moda dos fadistas do Bairro Alto. A Imperatriz anda em torno deles fazendo passos do fandango).

Fígados de Tigre

(estupefacto, gritando) Oh! lá? oh? (Para a música e a dança). Que diabo de moda é esta de exprimir a saudade?! [...] ²²⁸

A lista é imensa e pode ser estendida a toda a música associada à dança, incluindo a de salão, enquanto mais um género enquadrável na categoria de música popular urbana: inúmeros can cans, galopes, valsas, polcas e até uma *tarantella* (Quadro IV).

Quadro IV

Alguns exemplos de números musicais associados a danças

Músicas de dança	Peça	Acto / Quadro / cena	Didascálias / Deixas	Personagens
<i>Tarantella</i>	<i>Graziella</i> ²²⁹ (drama)	1º/IV	“Durante estas ultimas palavras, a musica toca os primeiros compassos de uma tarantella. As raparigas dão as mãos e dispõem-se para dançar.”	Graziela, raparigas e pescadores, na praia.

²²⁷ 4.º acto / Quadro V/ cena VIII, p. 137 e ss.

²²⁸ 2.º acto / Quadro III / cena XIII, p. 90.

²²⁹ FERREIRA, J. Maria d’Andrade (por), *Graziella, Drama n’um acto tirado das confidências de Lamartine*, Lisboa, Typ. do Panorama, 1861; CASIMIRO, Joaquim, *Graziella*, comedia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 37//2.

Músicas de dança	Peça	Acto / Quadro / cena	Didascálias / Deixas	Personagens
Galope Can can	<i>A lotaria do diabo</i> (mágica)	3º/14/II	<i>“O côro é acompanhado por um galope e kankan geral. Abdalah arrasta Soporifero e dança com elle - fugindo todos depois para fôra de scena.”</i>	Abdalah e Sonorífero
Dança das torradinhas	<i>O juiz eleito</i> (cena de costumes)	Cena última	<i>“Os saloios e as saloias collocam-se de modo que dansam as torradinhas, canta o Cuxixo, e depois repetem todos em: Coro-Final Torradinhas com manteiga Por cima do caffè, limão, Viva o mestre Zé Pitorra Que nos dá esta função.”</i>	Todos
Polca Tango	<i>Fígados de Tigre</i> (paródia de melodramas)	Último quadro /cena última	<i>“A orquestra toca repentinamente ora o fado, ora a polcamania, ora o tango da zarzuela” El Jóven Telémaco: Me gustan todas. – Todos os personagens da peça, Homens, Mulheres, Deuses e Sombras, rompem numa dança furiosa uns com os outros”</i>	Todos

2.2. Categorias, formas e funções

Música como estruturação da acção

A Casa misteriosa não tem menos de dezenove peças de musica, sem contar symphonia e entre-actos: é um alluvião musical que desce do palco sobre os espectadores. E elles deixam-se afogar gostosos por estas ondas d’harmonia, batendo as palmas e gritando bravo! o author do diluvio musical que os submerge. E o author [Santos Pinto] merece-o bem. (Es., 22.12.1850)

À excepção deste pequeno mas significativo excerto, uma passagem rápida por todos os testemunhos da imprensa recolhidos neste trabalho sobre o teatro em Lisboa permite constatar o vazio de referências às sinfonias e entreactos que precediam as partes de uma representação. É um vazio eloquente que comprova uma tendência generalizada da *praxis teatral* da época: por um lado, o relativo desligamento destas peças instrumentais, em relação ao conteúdo musico-dramático dos actos que lhes sucediam; por outro, a ausência de uma autoria a tutelá-las. A função da sinfonia e dos entreactos era a de estruturar o espectáculo teatral, dando um sinal claro aos espectadores de que a representação ia começar ou ter o seu reinício. Manel Nabiça, o personagem único de uma cena cómica²³⁰, testemunha esse facto no seu relato pitoresco de uma ida ao Teatro do Salitre para assistir ao “*Reino das fadas ou das fraldas*”:

É verdade, sim senhor. Entra um home num largo, ali pras bandas de riba do Passeio publico, onde há ali um arraial com bolachêras a vender; arrebenta á sua mão direita, e enfia-se por uma porta dum portão dentro, onde há ali logo uma genelica, e compra o seu bilhete. Vae dali entrega-se o papelão áquele, que está na porta verde, e senta-se num banco...sim...quero eu cá vir a dezer...que não é assim um banco como a quaisquer outro! Vae dali pranta-se a museca da sinfonia a tocar....que finoiro de gaitas!... Ós pois vae o panno arriba e aparece um jardim, com bicas de todas as bandas a escorrer agua [...] ... Co isto vem o panno a terra; entram todos a prantar lenços nos taes bancos, lá pra que é que é eu não sê, e a sair. Eu pego en mim amarro o mê lenço encarnado e saio tambem; porque en cá [...] faço o que vejo os outros mais fazerem; e á saida arrecebo uma assenha, que é um papelico pequeno com um bonecro pintado!... [...] Vae dahi torna tudo a entrar e eu também entre; pranta-se a museca a tocar; vae o panno arriba e aparece...agora é que não me lembro bem!²³¹

²³⁰ LOPES, Luís Francisco, *O Manel Nabiça contando o Reino das fadas ou das fraldas*, scena-comica, Lisboa, Typ. Universal, 1860.

²³¹ p. 3-4.

Tendo em conta que cada *récita* se podia compor de três a cinco peças diferentes, com vários actos, numa duração total que podia chegar a cinco horas de espectáculo, era conveniente, e de alguma eficácia na recuperação da atenção do público, a utilização de um *medium* performativo diferente do da representação, como forma de separar as partes do programa, voltar a reunir a audiência e preparar emocionalmente para mais uma *tranche*.

Precisamente por não terem o estatuto de excepção, mas serem prato obrigatório de qualquer *serão* teatral – como o abrir e fechar do pano de boca –, a sinfonia e os *entre actos* tendiam a “desaparecer” na consideração da crítica, e sobretudo, no investimento do compositor. De um modo geral, a encomenda da composição de música teatral não contemplava estas formas musicais (Santos Pinto era aplaudido pelos dezanove números, *sem contar* com a sinfonia e *entre actos*). Não tendo um papel dramático directo na cena, mas um papel de estruturação na separação entre actos, o mais comum era ficar à responsabilidade das orquestras dos teatros a escolha das peças, recorrendo a uma bateria de sinfonias e *entre actos* (ou imediatos) pré-existentes. Os contratos com as orquestras eram explícitos nesse aspecto. Nos termos da escritura celebrada em 1860 entre a Associação Música 24 de Junho²³² e a comissão do Teatro D. Maria II, constam, nomeadamente, as seguintes obrigações:

Esta Orchestra fica obrigada a tocar no theatro tanto nas recitas de declamação como nos ensaios de qualquer peça de muzica que esteja entrelaçada nas comedias ou dramas, e bem assim a tocar a qualquer dança ou bailado, ás oras marcadas pela Comissão d’orchestra, d’accordo com a Inspeção do Theatro, bem como a acompanhar e executar uma até duas peças de muzica no intervallo dos actos, com tanto que não seja opera em musica, ou mesmo qualquer opera italiana. [...] Em todas as receitas se obriga elle dito Jose Maria de Freitas a fazer tocar uma symphonia a grande orchestra e mais se necessario

²³² Sobre a Associação Música 24 de Junho ver Capítulo IV, p. 279 e ss. Ver também Esposito, 2008: 215-266.

fôr, uma vez requizitada pela Inspeção, e os immediatos necessarios em cada acto ou quadro, variando quanto seja possivel.²³³

Associado à necessidade de ir “variando quanto possível”, havia um certo cuidado na escolha de entreactos musicalmente capazes de estabelecer alguma cumplicidade emocional com a atmosfera dramática das cenas a que estavam acoplados. Não era, no entanto, garantia bastante para inibir, ainda que pontualmente, a intervenção directa de alguns dramaturgos na definição da música para a abertura de alguns actos. Sobretudo na concepção de dramas tendo em vista o exercício de um teatro ilusionista, que através de uma “quarta parede”, pretendia separar as duas realidades – a do palco e a da plateia –, a música era chamada a fazer a ligação de uma zona à outra, prolongando-se para dentro da cena. É o caso, por exemplo, do drama *O alcaide de Faro*. Para abrir o 4º acto, Costa Cascais imaginou uma “sala mourisca, ricamente adornada de divans, sophás, etc. O fundo dividido por columnas, e para além d’ellas os jardins do palacio de Aben-Baran. Amanhece. A luz vem da esquerda.” Mas é apenas “depois da introdução da orchestra”, que “levanta-se o panno, e continúa a musica brandamente”, permitindo agora aos espectadores contemplar “Aben-Baran e varios cavalleiros e damas, todos de joelhos, voltados para o angulo esquerdo do fundo, oran[do] em silencio, com a maior devoção [...]”²³⁴. Que melhor forma de gerir a transição do espaço da sala para o território fechado do drama, senão com uma música que, surgindo do fundo, transporta o espectador para a cena, criando um clima emocional propício à contemplação e a uma audição atenta? Nestes casos, o compositor era chamado a compor o entreacto, e, consequentemente, estendia por vezes o seu trabalho a todos os outros entreactos da peça.

No drama *O astrólogo* (1853, TDMII), perante a solicitação explícita de Andrade Corvo de conceber um entreacto de ligação ao 3º acto, Joaquim Casimiro acabou por compor todos os outros²³⁵, prolongando-os para a cena à revelia do texto, mas não,

²³³ “Termo de contracto relativo a orchestra que tem de servir no Theatro de D. Maria 2ª nas noites d’espectaculo, a começar de 15 de Fevereiro de 1860 a 14 de Fevereiro de 1861” [manuscrito], 1860, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, Mç 3718.

²³⁴ 4.º acto / cena I, p. 103.

²³⁵ Sobre esse assunto, ver Cap. V, p. 299 e ss.

provavelmente, do seu autor – uma vez que era prática comum os dramaturgos acompanharem a montagem das peças. De resto, género teatral onde a sinfonia e os entreactos eram sempre compostos de raiz, era a mágica. Era um género de grande espectáculo, onde a música tinha um papel preponderante e o tratamento compositivo contemplava a apresentação, na sinfonia, de material melódico e motivico que iria ser utilizado mais tarde noutros números musicais.

Dentro da própria representação, também é possível identificar inúmeras inserções instrumentais (também designadas de harmonias) com a função de *estruturação da acção*. Mudanças de cena, entradas e saídas de actores ou trocas de quadros promoviam a participação musical, que também podia ser inserida para sublinhar uma mudança no rumo da acção, assinalar o fecho de um acto ou enquanto mero preenchimento de um vazio (Quadro V).

Quadro V

Exemplos de inserções musicais com a função de *estruturação da acção*

Peça	Acto / Quadro / cena	Didascálias / Deixas	Situação
<i>Egas Moniz</i> (drama)	1.º/II	<i>(Saem todos. A orchestra acompanha brandamente d'uma toada melancholica, no estylo dos antigos romances nacionaes, esta sahida e a breve scena muda que se segue.)</i>	Mudança de cena
<i>Fígados de Tigre</i> (paródia)	4.º/V-VI/XX-XXI	<i>(O pano cai e torna a subir logo que se faz a mutação; a orchestra toca durante ela)</i>	Mudança de quadro
<i>Lotaria do diabo</i> (mágica)	1.º/IV-V/VI	Amina – Deixou-me!! Não o tornarei a vêr talvez! Levou-me o coração!... Oh! Se hei-de viver muito tempo com esta saudade – prefiro a morte. <i>(Harmonia)</i> Quadro Quinto Logo que diz – PREFIRO A MORTE – A cabana transforma-se em mesquita brilhante; a cama n'um sofá magnifico – e Zaira em rapariga ricamente vestida.	Fecho de cena e mudança de quadro.

Música como representação de música

No teatro oitocentista são abundantes as circunstâncias do enredo que solicitam a participação da música como parte da acção (Quadro VI). Genericamente, é possível dividir este tipo de participação em quatro contextos distintos:

1. Música tocada ou cantada por personagens músicos (trovadores, bobos, menestréis e jograis, recorrentes nos dramas de moldura histórica, ou mesmo todo o elenco, em comédias e revistas);
2. Música tocada ou cantada por personagens amadores, em situação doméstica ou íntima;
3. Música executada para uma festa, dança ou baile;
4. Música integrada em cerimónias, cortejos ou ritos religiosos.

Quadro VI

Exemplos de números de música como representação de música

Peça	Acto / Quadro / cena	Didascálias / Deixas	Contextos
<i>A coroa de louro</i> (comédia)	1.º/I	<i>(Ouve-se do lado oposto os sons de uma flauta acompanhando o câro)</i> Paternik – Mau, agora o outro! <i>(Gritando muito)</i> <i>Silêncio</i> , a flauta! Vamos, meninas, não descáiam...subam, subam, subam...ai, ai, ai... isso é demais, parem, parem, por misericórdia! <i>(Entra em scena com as mãos nos ouvidos, e como atordoados. O câro pára. [...])</i> Oh! Deus da minha alma, que desafinação! Nem todos os gatos da Europa reunidos seriam capazes de igualar semelhante ingresia!	Música executada por personagens músicos
<i>Graziela</i> (drama)	1.º/IV	<i>Durante estas últimas palavras, a música toca os primeiros compassos de uma tarantella. As raparigas dão as mãos e dispõem-se para dançar.</i>	Dança

deliberadamente como elementos activos e dinâmicos na gestão das tensões e na promoção de mudanças no próprio enredo.

ALVARO

[...] Podia-se fazer um romance, uma xácará. Se eu fóra trovista, não me escapava. [...] *(ouve-se um cantar na rua, ao som de bandolim)*

ALVARO

Esperem...não ouvis?...é cego a cantar, ou é?...

FERNÃO

Escutemos.

UMA VOZ

(cantando dentro e aproximando-se, pouco a pouco, da porta de Fernão Viegas)

Em corcel já não cavalga
De jaêz rico e dourado
Não traz armas lampejantes,
Lança e escudo prateado;
Tras bordão, tras esclavina
E o bandolim sobraçado.

ALVARO

Fallar no mao...É um d'estes tangedores de feira, que andão cantando suas trovas, a quem lh'as pagar. Há-de ser dos que vem para a festa.²³⁶

Tudo neste excerto transpira verosimilhança: uma conversa entre dois homens que é interrompida pelo canto de um músico, que se aproxima. Não só lhe é lícito cantar – é essa a sua profissão –, como é legítimo que ali surja, uma vez que uma festa justifica o seu serviço. O exemplo, retirado do drama histórico *Duas filhas*²³⁷, de António Pereira da Cunha (1843, TRC), não podia ser mais claro na ilustração de uma

²³⁶ *Duas filhas*, 1.º acto / cena IV, p. 18

²³⁷ CUNHA, António Pereira da, *Duas filhas*, drama original em três actos, premiado pelo Conservatorio Real de Lisboa, e representado a primeira vez no theatro da Rua dos Condes em 17 de Abril de 1843, Porto, Typ. na Rua Formosa, 1844.

situação dramática em que a música intervém para representar-se a si própria em acção, ou seja, para incorporar uma cena musical solicitada directamente pelo enredo e necessária para o desenvolvimento do drama. E na formulação mais sintomática de um texto concebido no plano da razoabilidade, após o número de canto, os personagens referem-se-lhe explicitamente:

FERNÃO

Sabeis que mais? uma boa lembrança: era chama-lo, e contar-lhe as historias de D. Luíz, para elle as pôr em cantiga, e que as vá cantar ao noivo...Tenho uma...ao tal noivo, sem o conhecer, nem saber nada delle...

ALVARO

Que faria se soubesse.

FERNÃO

Pois vou chama-lo, e vamos saber tudo e a dizer-lhe... (*chamando da porta do fundo*) Oh senhor da viola, ou bandolim, venha cá, pschui, descance um pouco nesta casa, entre, que queremos ter o gosto de o ouvir, e agasalha-lo.

[...] ²³⁸

Passado em Vila Viçosa em 1582, com Portugal sob o domínio de Castela, Fernão e Álvaro pretendiam do menestrel que chegava à vila um romance que difamasse D. Luís Coutinho, de casamento firmado com a filha de D. João, Duque de Bragança. A intenção, porém, não passaria disso porque, por detrás do menestrel ocultava-se, de facto, D. Cristóvão de Portugal (filho de D. António Prior do Crato), verdadeiro amor de Serafina e que interrompera o exílio para secretamente com ela se encontrar. Nesse enquadramento, as intervenções musicais de D. Cristóvão limitam-se a funções circunstanciais – aludir à sua própria existência enquanto menestrel para justificar o disfarce; exercer-se musicalmente para agir com mais eficácia perante as circunstâncias:

²³⁸ 1.º acto / cena IV, p. 18-19.

DUQUE

[...] E eu, eu n'este eterno remorso, n'esta outra filha, que agora sacrifico e perco, recebo o tardo castigo...

UMA VOZ

(dentro, cantando ao som de bandolim)

Grande festa e mui luzida

Vai hoje em Vila-viçosa

Linda festa, e linda boda,

Mas a noiva é mais formosa

DUQUE

Tantas festas, tantos cantares...

MESTRE ANDRÉ

É um d'estes menestrelis, que por ahi andão, e que para aqui se vem chegando. Que nos não veja, Senhor; retiremo-nos.

[...]

D. CRISTOVÃO

Afugentei-os com a minha trova: ainda bem! [...]²³⁹

Mas na intenção do dramaturgo, a figura do menestrel não serve apenas o disfarce como justifica que, por meio de Álvaro e Fernão, lhe sejam revelados – a ele, D. Cristóvão e consequentemente ao público – factos sobre o rival amoroso que irão acelerar o desenlace da intriga. A utilização da música ao serviço do desenvolvimento da trama constitui, neste como noutros dramas, uma estratégia dramática recorrente e que a eleva, enquanto representação de si própria, a um agente de intervenção que interessa aprofundar, na sua ligação a personagens e situações específicas.

É também o caso, por exemplo, do drama de moldura histórica *O astrólogo*, escrito por Andrade Corvo e musicado por Casimiro (1853, TDMII). A acção do 1.º acto desenrola-se em Guimarães, em vésperas da partida do Infante D. Afonso Henriques para a batalha de Ourique. D. Mendo, pajem do infante e órfão de um cavaleiro, ama

²³⁹ 2.º acto / cena I-II, p. 38-39.

Violante, mas um seu protector, o astrólogo Fr. Bermudo, informa-o de que uma maldição ensombra a união. D. Mendo recusa-se a acreditar e despede-se com emoção de Violante, com a promessa de regressar armado cavaleiro, para a desposar. Na noite que antecede a batalha (2.º acto), já no campo de Ourique, D. Mendo volta a falar com o Fr. Bermudo sobre o seu amor por Violante e este revela-lhe um segredo, o da sua própria paixão não consumada pela filha de um homem que viria a assassinar o seu irmão, facto que o impedira de vingar essa morte e determinara a opção por uma vida de clausura e dedicação à leitura dos astros. Durante a batalha, D. Mendo é socorrido por Bermudes. De volta ao paço de Guimarães (3.º acto), D. Afonso Henriques reúne os nobres para celebrar a vitória. D. Mendo, já feito cavaleiro, reencontra Violante e acordam o casamento. Nada parece impedir a união, mas pouco depois, quando Mendo se encontra a sós, revela-se a maldição: a mãe, a viúva D. Gontrade, pede-lhe que vingue a morte do marido matando D. Pedro Framariz, o pretenso assassino e pai da Violante. D. Afonso Henriques interrompe a cena para anunciar o seu apoio ao matrimónio, mas Mendo declara, desesperado, já não ser possível consumir a união. Nessa noite (4.º acto), Violante intenta suicidar-se e pede a Fr. Bermudo um veneno. Retira-se de cena e pouco depois surge, sob disfarce, a mãe de Mendo. Sentindo próxima a sua morte, confessa-se e revela ter sido ela a matar o marido, num acto de loucura, quando este encolerizado a encontrara com outro homem. Fr. Bermudo reconhece-a e esclarece, por fim, ser irmão do marido e tio de D. Mendo. Com um antídoto, salva Violante da morte (5.º acto) e o drama termina com o feliz reencontro do casal, contemplado ao longe pelo astrólogo:

FR. BERMUDO

Serão felizes, eles... Só para mim os astros não mentiram.²⁴⁰

Ao longo desta intriga, até se revelarem os factos que impendiam sobre a união de Mendo e Violante, o adensamento da tensão era amplificado pela interferência pontual mas contundente de Bonamiz e, sobretudo, D. Bibas. No 1.º acto, após a

²⁴⁰ 5.º acto / cena última, p. 94.

despedida emocionada da Violante, Mendo é perturbado pela intromissão sarcástica dos dois bobos:

D. MENDO

Adeus. (D. Violante sáe.)

SCENA VII

D. Mendo, D. Bibas e Bonamiz

D. BIBAS

(Cantando o que se segue.)

Por que choras

Pagem terno?

Teu inferno

Não melhoras

Trá-lirá.

(Cantando e rindo.) Ah! Ah! Ah!

D. MENDO

Tu aqui?...aqui D. Bibas...Quem te trouxe aqui, bôbo?

D. BIBAS

(Apontando para Bonamiz.) Foi elle.

D. MENDO

(A Bonamiz.) Tu?

BONAMIZ

(Apontando para D. Bibas.) Foi elle.

D. BIBAS

(Cantando.)

Uma bruxa nos guiou.

BONAMIZ

(Cantando.)

Um diabo nos mandou.

AMBOS

(Cantando.)

Segredos do coração

Mui grandes segredos são.

BONAMIZ

Am!

D. BIBAS

Am!

BONAMIZ

Am!

D. MENDO

Que viste, D. Bibas? – Que ouviste Bonamiz?

D. BIBAS

Vi-te dar um abraço...e tive inveja.

BONAMIZ

Ouvi dizer á mais linda dama das Hespanhas, que te amava...e desejei
estar-te na pelle.

[...]

D. MENDO

[...] Escutair ambos. – Se disserdes a alguém o que acabaes de vêr e de
ouvir, arrancar-vos-hei olhos e lingoa...a ambos.

D. BIBAS

Com a espada de cavalleiro, que ainda has-de ganhar?

D. MENDO

Juro...

D. BIBAS

Não jures, que não é preciso para nada. (*Serio*). Pagem namorado,
somos vossos amigos, e não podemos deixar, com a nossa magnanimidade real,
de vos dizer um segredo...que segredo!

D. MENDO

O que é?

D. BIBAS

(*Cantando.*)

Não has-de cazar

Não cazarás, não.

Hás-de Dom Bulrão,

Solteiro ficar.

D. MENDO

Maldito!

D. BIBAS

(Cantando.) De profundis clamavi ad te...

D. MENDO

Bobo, bobo!

BONAMIZ

Assim cantam os padres, quando morre alguma cousa, que para nada presta. – Não te encolerizes; cantamos sobre as tuas defuntas esperanças.

(Cantando.) De profundis clamavi...

D. MENDO

(Ameaçando-os.) Excomungados bobos!...

D. BIBAS

(Rindo.) Ahi vem nosso tio, o infante.

AMBOS OS BOBOS

(Fugindo.) Adeus! adeus!²⁴¹

A intromissão dos bobos repete-se no desfecho das confidências entre Mendo e Bermudo, no 2.º acto, estabelecendo um corte brusco e perturbador no ambiente íntimo e reservado que se tinha desenvolvido:

FR. BERMUDO

[...] Amanhã, no meio dos gritos da victoria, dar-te-hão uma espada de cavalleiro, e saudar-te-hão entre os heroes. Vive para a gloria. Vive para Portugal. *(Em voz baixa.)* Vive para vingar teu pae, se tens n'alma força para tanto.

D. MENDO

Acceito.

SCENA V

Os mesmos, D. Bibas e Bonamiz

²⁴¹ 1.º acto / cena VII, p. 16-19.

D. BIBAS

Quero a vida

BONAMIZ

Não a quero

D. BIBAS

Pela morte

BONAMIZ

Só espero.

Sem a minha doce amante,

Viver não quero um instante.

D. BIBAS

Mas a gloria?

BONAMIZ

E os amores?

D. BIBAS

Mas os cardos?

BONAMIZ

Mas as flores?

D. MENDO

(Colerico.) Outra vez a escutar os meus segredos?

[...] ²⁴²

Finalmente, quando Mendo e Violante, no paço, reforçam intimamente os votos de união, uma última vez se ouve a voz perturbadora de D. Bibas, lançando uma sombra de inquietação sobre o momento:

D. MENDO

Oh! Que nunca julguei que tão cedo nos chegasse tamanha ventura!

(Beija-lhe a mão – D. Bibas dá uma gargalhada aguda e estridente.)

VIOLANTE

Jesus!

²⁴² 2.º acto / cena IV-V, p. 35.

D. MENDO

(Levando a mão à espada.) Quem ousaria?!

D. BIBAS

(Vae-se cantando com voz lugubre.)

Vivem loucos namorados

Vendo futuro formoso

Onde não há mais que a dôr

De um mysterio tenebroso.

VIOLANTE

Bobo.

D. MENDO

D. Bibas que anda fazendo pelo castello a sua ronda de escarneo. –

Louco!

FR. BERMUDO

(Entrando.) D. Mendo, os loucos sabem mais ás vezes que os avisados – Sr.^a D. Violante ide-vos, vosso pai procura por vós.²⁴³

É a última vez que D. Bibas é visto na peça. O tom de presságio repete-se, uma e outra vez, até o enigma ser desvendado, e a figura do cantor desaparecer subitamente do drama. D. Bibas, o bobo, o “louco”, é o mensageiro de uma maldição e o canto é a sua marca distintiva. Claramente, Andrade Corvo criou esta personagem para interferir na cena como um elemento desestabilizador e usou a música, num eco das cantigas trovadorescas de escárnio e maldizer, como um *medium* diferente e por isso, legítimo para a expressão de textos poéticos e mensagens enigmáticas. A própria dimensão sonora não musical trabalha em cooperação com esta – veja-se a “gargalhada estridente” a rasgar o diálogo amoroso. Esta estratégia dramatúrgica repete-se noutros textos teatrais, mostrando como a música oferece aos autores possibilidades infindáveis de exploração e manipulação das tensões.

O drama de Costa Cascais *O alcaide de Faro* (1848, TDMII) é, nesse aspecto, paradigmático. Passado em 1270 durante a conquista de Faro aos mouros, boa parte

²⁴³ 3.º acto / cena II, p. 50.

do 1.º acto desenvolve-se em torno do ensaio de umas quadras de São João, por uns quantos algarvios, para receberem o rei D. Afonso III. Numa desconcertante protelação da intriga, esta cena aparentemente pueril constitui de facto uma oportunidade de trazer a primeiro plano a figura colectiva do povo e reforçar através da música o vínculo do público com a sua identidade histórica e nacional. É uma estratégia pertinente, se considerarmos que daí para a frente as personagens-chave das duas partes do conflito – mouros e cristãos – serão apresentadas com igual complexidade e espessura psicológica, esbatendo a lógica esquemática do Bem contra o Mal: um árabe que cobiça a filha do alcaide e ao ver-se, supostamente, traído por um cristão, denuncia ao pai a desonra da filha; um pai que ama a filha, mas por honra do seu povo manda executá-la; um alcaide que concorda com os cristãos entregar Faro mas ajusta numa invasão forjada, para evitar ser acusado de traição pelos seus; uma filha ameaçada de morte pelo pai mas que o salva do suicídio; um pajem que é acusado de cobardia, mas acaba elevado a cavaleiro pelo rei; um muçulmano prestes a assassinar um cristão e rival amoroso, mas que decide poupá-lo quando se apercebe da sua inocência. É uma sucessão intensa de acções contraditórias que humanizam todas as personagens e convocam à redenção pelo público. No fim, naturalmente, a tomada de Faro pelas hostes portuguesas será bem sucedida e o par amoroso, que fora separado pelos mouros, finalmente reunido. Mas até meio do 5º e último acto, os sentimentos do público tendem a distribuir-se alternadamente por todos os lados da disputa, tanto política como amorosa. A música e a cena de dança com que abre o 4.º acto pretendem justamente empolar a moldura de seriedade reverencial e nobreza de carácter que envolve o Alcaide de Faro, Aben-Baran (personagem concebido expressamente para o actor Teodorico)²⁴⁴:

1.º cavaleiro – Nobre alcaide de Faro. Permitti que, depois de havermos saudado Allah, festejemos tambem o dia dos vossos annos: o anniversario do homem sabio, a quem, a depois de Allah, mais respeitamos e devemos.

²⁴⁴ Conforme o que está indicado na versão editada (Cascais, 1848: 69)

Côro de cavalleiros e damas – Grupos de dançarinos mouros de ambos os sexos, que acompanham os côros com as suas danças, já na scena propriamente dita, e já no jardim. Todos assistem á oração.)

CÔRO DE CAVALLEIROS E DAMAS

Nobre alcaide da villa de Faro,
Luz de gloria, primeiro dos crentes,
Bemfadados, alegres, contentes,
Sejam teus annos, teu nome raro.
[...]

Os cavalleiros e damas retiram-se pelas diversas portas [...].

Aben-Baran (só) – (desabafa) – Ah! (sentado-pensativo. Pausa profunda. – Ouve-se musica ao longe). A villa de Faro a festejar o annversario do seu alcaide, e elle triste, tão triste! [...]²⁴⁵

Mas, por contraste, é precisamente com a simples “toada popular antiga” do 1.º acto, cantada sem acompanhamento por uns personagens efémeros em honra do rei de Portugal, que se promove no público o reforço do vínculo afectivo e identitário com a facção cristã, tornando toda a cena musical num poderoso catalizador das emoções da plateia:

Pêro (entrando) – Viva, sô Gil Rebolo.

Gil Rebolo (levanta-se zangado e torna a sentar-se) – Ah! Tantos diabos te levem como de mosquitos calcados a malho são precisos para fazer um monte que chegue ao céu! Eu co’a trova aquazi sabida, e este mofino a fazer-m’a esquecer.

Pêro (coçando-se) – Está bom, sô Gil Rebolo, está bom...dê cá...

Tareja – Cala-te (puxando por elle) Queres que chegue o senhor rei, e nós sem trovas para lhe cantarmos?

²⁴⁵ 4.º acto / cena I-II, p. 103-106.

Pêro (admirado) – Pois devêras?!... Vem o sr. rê?! O sr. rê?!... [...] Ai, o sr. rê!
(para outro) Olha, Gracia, vem hoje o sr. rê...aqui...aqui mesmo... a ter connosco,
com os proves de Paderne.

[...]

Gil Rebolo levanta-se de improviso, e bate as palmas com força; Pêro, Tareja
Garcia, etc., gritam: “Vinde cá, vinde cá”. Accorrem de diversos lados rapazes e
raparigas. Todos fazem circulo; Gil Rebolo no centro.

Gil Rebolo – Olhae que só quando eu der uma patada, é que todos vocês
cantam; antes d’isso, nem pio! sentido! Lá vae! (canta – toada popular antiga:)

S. João, S. João, S. João,
Dae-me peras do vosso balcão,
Q’ellas sejam maduras ou não,
Dae-me peras, sr. S. João

Todos – Viva! Viva!²⁴⁶

Gil Rebolo (dá uma grande patada, e continua cantando os dois ultimos versos
– O povo não o acompanha. Olham uns para os outros. Gil Rebolo pára e depois
diz:) Então?! Aposto que já lhes esqueceu?! Forte rudeza!

Pêro – Cante você, sô Gil Rebolo. Levou para ahi tempos esquecidos a
aprender as trovas, e nós hemos de sabel-as á primêra! Ora essa!... (rindo)

Tareja (acotovelando-o) – Cala-te.

Gil Rebolo – Ell é isso! Vão ao diabo que lhes faça trovas. Nem que me
prantem de vinha d’alhos, ê cá torno! (retirando-se zangado).

Todos o agarram – Vozes diversas: “Venha cá, sô Gil Rebolo. Não se vá
embora. Não faça caso d’aquelle tolo!”

Pêro – Sou tolo? Não importa (vae, amuado, collcar-se á beira do rio).

Gil Rebolo (cedendo) – Ora vá por esta vez. Oiçam bem (recita:)

Qu’ellas seja maduras ou não,
Dae-me peras, sr. S. João

Dá uma patada e cantam todos os mesmos versos – Apllausos no fim.

[...]

²⁴⁶ 1.º acto / cena I, p. 67-69.

Gil Rebolo – Attenção (canta:)

Que é aquillo, que é aquillo, que é aquillo?

S. João a apanhar um grillo...

Não...

Pinheiro Chagas, de alguma forma, secunda esta abordagem, quando declara o dramaturgo Costa Cascais como

[...] um dos raros, um dos pouquissimos que tenham sabido dar ao seu theatro uma individualidade portuguesa e original [...]. Quando sóbe o panno para uma peça do auctor do *Alcaide de Faro*, sente-se logo nas primeiras scenas o palco desinfectado de aromas estrangeiros, respiram-se os ares salubres da patria, e a flôr silvestre das tradições populares enlaça-se com o loiro sempre verde das nossas memorias gloriosas. O que ali se vê é nosso, é portuguez. Não foram recortados os personagens pelos figurinos francezes, foram copiados do natural. (cit. in Azevedo, 1905: 108)

No plano textual, e em face das circunstâncias da acção, as quadras são cantadas sem acompanhamento instrumental. Na impossibilidade, no entanto, de aceder à partitura²⁴⁷, fica por saber se na transposição para o palco esta ausência poderá porventura não ter sido levada à letra por Santos Pinto na composição do número musical. É uma hipótese que não deverá ser lida como uma transgressão, mas como um *modus operandi* perfeitamente aceitável na prática da época. No teatro romântico, a representação do real é de facto o real *representado*, reconstruído – e não duplicado. Nesse sentido, o conceito de verosimilhança não era restrito, mas elástico, ou seja, adaptava-se à elaboração criativa do próprio jogo teatral, por via de um processo de fingimento que envolvia a colaboração de todos os intervenientes, do dramaturgo ao próprio público. Ana Isabel Vasconcelos sintetiza essa questão no livro

²⁴⁷ Não foi encontrado nenhum exemplar da partitura de Santos Pinto para este drama.

O Drama histórico português do século XIX, nomeadamente na exposição das considerações estéticas de Vítor Hugo face ao drama:

Os primeiros conceptualizadores do novo drama, tal como Diderot, exigiam que o espectador confundisse a representação artística com a realidade. Para criar o clima de ilusão o dramaturgo deveria colar-se o mais possível às condições do real. A “ilusão perfeita” era um objectivo para o qual a produção dramática deveria tender.

Nas teorias românticas do drama, há um esforço concertado no sentido de banir os argumentos a favor da ilusão involuntária e caminhar para um controlo consciente e criativo da experiência estética. Trata-se de desenvolver um processo de ilusão não mimética, mas “meôntica”, [...] envolvendo o próprio indivíduo nesse processo de fingimento – tornando-o cúmplice nesse processo de fingimento.

Assim, se bem que Vítor Hugo defenda a arte como imitação da natureza, deixa bem claro que se trata de duas realidades diversas e que se não podem transpor. A arte não pretende duplicar a própria natureza, mas ser um reflexo dela, devendo dar aos factos uma outra dimensão. O drama é comparado a um espelho convergente em que se projecta a realidade, mas condensada, logo, mais forte. Esta desproporção ficcional exige, naturalmente, a cumplicidade do próprio espectador. (Vasconcelos, 2003a: 62).

É assim que, focando-nos no plano musical de alguns dramas, nos deparamos com situações contraditórias entre as circunstâncias concretas do “real” representado e a representação da música nessa realidade. Contra a ausência de indicação no texto, vemos por exemplo na partitura de Casimiro para *O astrólogo* todas as canções de D. Bibas e Bonamiz serem acompanhadas pela orquestra (flauta e/ou clarinetes e cordas), seja a acção desenvolvida num descampado junto a uma pousada ou numa tenda do aquartelamento do Infante em campo de Ourique – ambos, contextos espaciais e circunstanciais que, levados à letra, inviabilizavam uma participação instrumental

desta envergadura. Foi no entanto essa a opção tomada pelo compositor, com a anuência do ensaiador e, provavelmente, do próprio dramaturgo.²⁴⁸

No drama *Egas Moniz* de Mendes Leal (1862, TDMII), também com música de Casimiro²⁴⁹, o próprio texto indica expressamente a intervenção da orquestra para uma melodia cantada por um romeiro, na beira de um caminho:

Gotero. Não reparastes, senhores? Um peregrino adormecido á sombra desta cruz!

D. Teresa. Que admira? Não o desperteis, Gotero: é sagrado o repouso do romeiro quebrantado do caminho.

(Saem todos A orchestra acompanha brandamente d'uma toada melancholica, no estylo dos antigos romances nacionaes, esta sahida e a breve scena muda que se segue.)

Scena II

ROMEIRO E VIOLANTE

(Apenas tem desaparecido os anteriores personagens, o Romeiro levanta-se como um homem surpreso e indeciso; dá alguns passos attonito, em ar de quem procura um objecto incerto; fecha a mão na fronte como para se recordar e coordenar as ideas; volve depois lentamente a sentar-se nos degraus da cruz em attitude de vaga expectativa. A melodia da orchestra, moldando-se gradualmente, tem-se convertido n'um arpejo singello, que serve de acompanhamento às coplas da seguinte canção. Romeiro entoando para si a canção em que se reproduz o character grave e saudoso da melodia já indicada:)

Ficai-vos aqui, senhora
Tão amada,
Que eu vou-me por ahi fora
De jornada

²⁴⁸ Sobre esse assunto, ver Capítulo V, p. 299.

²⁴⁹ LEAL Júnior, José da Silva Mendes, *Egas Moniz*, drama em cinco actos, apresentado a concurso em 30 de junho de 1861, Rio de Janeiro, Typ. Economica [1863?]; CASIMIRO, Joaquim, *Egas Moniz*, dramma [música manuscrita], acessível na BNP, cotas M.M. 37//1 e M.M. 45//11 e no TNDMII, cota F.11.

Vae só meu vulto perdido,
Mas eu não
Que aos pés vos deixo um rendido
Coração.
Caminhos longos intenta
Meu destino
Lembraí-vos do que se ausenta
Peregrino!
Se alguma vez a saudade...

(Violante aparece na volta da vereda. O romeiro interrompe-se para correr a ela.

*[...])*²⁵⁰

Avançando nas inserções musicais do drama, a ambição de fazer um retrato fiel da época (ano de 1129) resvala rapidamente para a mais pura fantasia. No 4.º acto, um coro de menestrais e donzelas anima o casamento do rei Afonso VII de Leão com D. Berenguela, acompanhados por instrumentos da época como charamelas, harpas, cítolas e doçainas:

[...] Entra el-rei e a rainha, precedido dos charameleiros, dos pagens, de muitos Ricos-Homens e Infanções [...] Entram do fundo os coros. Coro de donzellas, vestidas de branco, coifas de rede de prata nas cabeças, palmas verdes nas mãos. Coro de menestrais com instrumentos musicos, citolas, harpas e doçainas. Os coros guarnecem os lados da scena, e entoam o canto aos despozados. Os pagens passam à esquerda.

CORO DE DONZELAS

Vós de imensos jubilos
Canta em nossas almas,
Que entre as verdes palmas
Brilha o casto amor.

²⁵⁰ 1.º acto / cena II-III.

CORO DE MENESTREIS

Essa, ó rei magnanimo,
Ditas mil te augura,
Flor na formosura,
Astro no esplendor
[...]²⁵¹

Mas, ao longo da cena, assistimos a um progressivo desfazer do compromisso com a verosimilhança histórica, para entrar num território musical e coreográfico de pura lógica teatral – o espectáculo, com o seu pretexto para grandes efeitos visuais, movimentações convencionadas, pantomima e desfile de ricos adereços e figurinos:

CORO DE DONZELAS E MENESTREIS

Vós, que em modos tão luzidos
Entrais hoje neste império,
Sois de espíritos mistério?
Sois engano dos sentidos?
Fadas sois, que protegeis
Os nossos reis!

Alegoria mímica. Num carro esplêndido, puxado por quatro escravos mouros, vestidos de selvagens, vem uma fada com a sua varinha de condão. Chegando defronte do estrado real, a Fada traça no ar alguns círculos cabalísticos, e indica a predição de longas prosperidades á rainha, de grandes victórias ao rei. Em seguida desce do carro, que desaparece com os escravos, e por meio de novos exconjurios leva ali os quatro elementos, Ar, Fogo, Terra e Mar, designados pelos respectivos emblemas, que trazem bordados no peito, e em simulacro nas mãos. O Ar uma nuvem, o Fogo uma flamma, a Terra um globo, o Mar uma urna. Ordena-lhes a fada que prestem homenagem aos soberanos, e as quatro figuras vão sucessivamente acata-los, e depor-lhes aos pés os simulacros. A um

²⁵¹ 4.º acto / cena VI.

aceno da Fada os Elementos chamam as quatro Estações que vão da mesma forma apresentar os seus tributos – A Primavera, de flores; o Estio, de espigas; o Outono, de frutos; o Inverno, de caça. Terminada a homenagem, a Fada, repetindo a evocação, atrai a choreás, que entretecem com as oito figuras simbólicas uma dança geral.

Os coros recomeçam acompanhando as danças.²⁵²

O que ressalta desta cena é a ideia de encenação dentro da encenação; o teatro enquanto exercício auto-referencial, transformando a homenagem em honra dos soberanos em assumida justificação para uma cena alegórica destinada a fazer a satisfação lúdica do público.

A utilização da música ao serviço da cena pode enformar-se ainda de um aproveitamento mais complexo. Nalgumas peças no género dos dramas e comédias de actualidade que começaram a estar em voga a partir da década de cinquenta, é possível depararmo-nos com inserções musicais que se inscrevem na categoria de *música como representação de música*, explorando no entanto até ao limite o compromisso entre um conceito lato de verosimilhança e a assunção do teatro como o território do fingimento.

Miguel o torneiro, adaptado do francês²⁵³ por José Romano e musicado por Joaquim Casimiro (1853, TG), é um exemplo modelar deste tipo de comédias (também designadas de comédias-dramas), no tom a um tempo divertido, mas realista e crítico, que apresenta. Maria é órfã e foi acolhida por Miguel, o protagonista da peça. Juntos, partilham em Lisboa uma “casa simples e modestamente mobilada”²⁵⁴ com Jorge, o primo pintor. Miguel apaixona-se por Maria e pede-a em casamento. Ela, por gratidão, aceita, mas ama secretamente Jorge. Quando este toma conhecimento do noivado, decide partir, com a falsa desculpa de que pretende ir para Itália estudar pintura e abandonar a situação humilhante de ser sustentado pelo primo. Miguel tinha-o por

²⁵² 4.º acto / cena VII.

²⁵³ Não foi detectado o original francês desta peça, e a ausência da folha de rosto no único exemplar traduzido acessível na Biblioteca Nacional de Portugal não permite averiguar se a peça foi publicada como uma comédia, uma comédia-drama ou uma comédia ornada de *couplets*.

²⁵⁴ De acordo com a indicação de José Romano para o 1.º acto (Romano, 1853: 1).

companheiro e amigo e fica ressentido, mas descobre na mala uma carta de despedida de Maria. Disposto a libertá-la do compromisso de noivado, finge-se embriagado e brutaliza-a para provocar o seu repúdio. Fazendo-a crer que seria indigno da sua estima, pede-lhe que respeite a sua vontade casando-se com o primo Jorge, o que acaba por acontecer.

É uma trama simples mas relativamente densa, onde, por via de um registo jocoso, são sucessivamente tratados aspectos menos cómicos e mais problemáticos da condição humana – a lealdade, o amor, a abnegação, o casamento como pagamento de dívida, a presença do álcool na intimidade doméstica – e cujo desempenho exemplar de Taborda no papel principal deixou uma viva impressão no público:

Chega enfim *Miguel o torneiro*, e uma nova face do talento de Taborda se manifesta, sendo este, a meu ver, o verdadeiro instinto de sua vocação. Miguel o torneiro é o homem ordinario, como se usa chamar-lhe, o caracter simples, franco, e bom! Em cada phrase, em cada gesto, em cada olhar, se mostrava sublime aquella alma de artista, o publico ria com elle nas primeiras scenas, e com elle chorava quando o ciúme ia suffocar aquelle coração, que expansivo nas horas alegres se conservava nobre no ressentimento; oh! Com que arte, ou antes, com que dom esplendido de genio, Taborda representava este papel, entretendo o publico entre sorrisos e prantos, e seccando-lhe subitamente as lágrimas com o *couplet* final! (Machado, 1861: 179)

No aspecto musical, vários números inscrevem-se na categoria musico-teatral mais associada às comédias: a música como um fim em si mesmo. Sucedem-se passagens em que o texto declamado dá lugar ao texto cantado, em solos, duetos e trios, sem que, aparentemente, haja outra justificação que não a da mudança de *medium* para recuperar a atenção do público. É o que sucede, por exemplo, no momento em que o Jorge entra em cena. Instala-se um clima de tensão e cada um

começa a expressar para si – logo, para o público – o sentimento que o assalta, verbalizando sob a forma de canto pensamentos que poderiam ter sido apenas ditos²⁵⁵

Terceto

Maria:	Jorge:	Miguel:
Eu não sei por que meu	Eu bem sei por que	Eu não sei por que
peito,	meu peito	motivo
Quando o vejo, assim	Quando a vejo,	Um do outro se
palpita;	assim palpita;	arreiam!...
É porque minh'alma	É por que	Faz-me crer, ai!
afflicta	minh'alma afflicta	que s'odeiam...
Um temor me faz	Um temor me faz	Mas por
soffrer!	soffrer.	que?...não sei
		dizer!

Os números musicais pertencentes apenas ao protagonista (um total de oito) são, porém, mais ambíguos. Sem a pretensão de reproduzirem, *tout cour*, uma *tranche* de realidade, o facto é que contribuem de forma profunda para o desenvolvimento emocional de algumas cenas, o que os coloca imediatamente ao serviço da acção. De modo a cunhar estes números com uma aura de verosimilhança, o dramaturgo (eficazmente traduzido pelo imitador) abre a peça com um diálogo esclarecedor:

Miguel (*entra pelo fundo, cantarolando. Traz uma trouxinha sobraçada*):

*Alegre, e contente,
Sem dor, nem cuidados,
Do mundo olvidado,
Que bello viver!
Artista, tu és
Feliz na pobreza;
Que val'a riqueza*

²⁵⁵ Cena V, p. 8.

*Se foge o prazer?
Alegre, e contente,
Sem dor, nem cuidados,
Artista, és honrado,
Que mais podes querer?*

(vae desatando a trouxa e tirando d'ella vários toros de madeira que arruma convenientemente)

[...]

Maria: É sempre o mesmo...sempre folgazão...cantando sempre...e que bonitas cantigas que sabe!

Miguel: Cantigas, canções, cançonetas, trovas, estribilhos, xacaras, redondilhas, sigadilhas, romanzas, barcarolas...a fora cavatinas e arias das grandes operas de S.Carlos, que é coisa mais papafina, pois que pensa?...Para que sou eu socio da pylarmonica da rua da Atalaya, aonde todas as segundas feiras se sacrifica a Euterpe e ao Deus Baccho?²⁵⁶

Esclarecido o dom musical do protagonista, o público é induzido a ver nas restantes cantigas manifestações de uma personalidade alegre. E isso será magistralmente aproveitado na gestão das emoções. É o caso da passagem em que Miguel resolve fazer as malas de Jorge. Magoado e revoltado, disfarça orgulhosamente a raiva com uma cantilena que é constantemente cortada pelos “à partes” ao primo.

Miguel:
Se tu pensas qu'estou triste
Fica bem desenganado
Aqui estão...são seis camisas...
Um collete assortoadado!
Mais quatro lenços
Dez pares de meias,
Duas gravatas

²⁵⁶ Cena II, p. 3-4.

Que tu estreias!...

(Tirando os objectos em que falla, e mettendo-os na mala)

[...]

Miguel: Oh! Com a fortuna!...Esquecia-me dos barretes de dormir!... [...]

(Canta)

Oh! Que frescata!

Que funcanata!

Que patarata!

Que reinação!...

(Declamando) Ingrato!...

(Canta)

Viva o prazer!

Viva o amor!

Viva...

(Declamando. Indo abrir a porta). Patife!...

(Canta)

Viva o amor!

Viva o prazer!

(Declamando. Entrando) Vilão ruim!...²⁵⁷

A eficácia dramática da passagem resulta amplamente desta alternância entre, por um lado, a leveza jocosa do canto, colocando-o ao nível da música como fim em si, e, por outro, os comentários falados – como se fosse dado a ver ao espectador uma porção de teatro dentro do teatro, intermitentemente cortada pela realidade concreta do sofrimento da personagem. É esse cunho de incisão no canto que reforça dramaticamente as curtas expressões de revolta e dor do protagonista (“Patife!”, “Ingrato!...”). O relato de Júlio César Machado sobre a recepção da peça no Porto parece fundamentar isso mesmo, na reacção espontânea do Camilo Castelo Branco, na plateia, ao desempenho de Taborda na referida cena:

²⁵⁷ Cena XV, p. 20.

Quando em 1856, o nosso artista foi ao Porto, receberam-no, n'essa cidade entusiasticamente hospitaleira, com a alegria mais viva e mais sincera. N'uma recita em que se dava *Miguel o torneiro*, estava a sala do theatro de São João apinhada de espectadores, e Taborda admiravel de inspiração e de naturalidade encantava o publico pelo admiravel desempenho d'este papel: chegara-se ás cena em que Miguel enche a malla de viagem do seu rival, que vae partir; então, ao dizer de uma phrase em que a voz do actor se fez sentir tomada pelas lágrimas, ouviu-se na platéa um *bravo*, de admiração espontânea; fora Camillo Castello Branco quem o soltara, commovido; Camilo Castello Branco de lagrimas nos olhos!" (Machado, 1861: 179-180)

Música como meio expressivo

Embora com carácter de excepção, durante a acção dramática de algumas peças podiam ocorrer pequenas intervenções orquestrais com a função de enfatizar o pendor emocional de determinadas cenas. Este tipo de números musicais – conhecidos genericamente por *mélodrames* (Savage, 2001: 143) e designados frequentemente de “harmonias” nos textos e nas partituras de cena – aplicavam-se praticamente em todos os géneros teatrais. Não tinham uma justificação dramática, não constituíam separadores entre cenas, não eram um fim em si mesmos: estavam integralmente ao serviço da eficácia emocional, do impulsionamento do *pathos*. A sua autonomia face ao vínculo textual dos números vocais, e a sua função exclusivamente expressiva, tornavam, provavelmente, estas inserções particularmente aliciantes para qualquer compositor teatral. Porém, na concepção dramática dos autores literários que utilizavam esse recurso, a *música como meio expressivo* tinha uma existência muito restrita; e no panorama geral das peças que iam à cena, uma aplicação residual.

Na peça *Miguel o torneiro*, a um conjunto de treze coplas, duetos e trios somam-se dois únicos números exclusivamente instrumentais, que foram concebidos para duas cenas de grande impacto emocional. O primeiro caso surge na sequência da cena em que o protagonista faz as malas a Jorge, roído de raiva e ressentimento por o primo o abandonar para ir para Itália. Enquanto mete as peças de roupa na mala, canta

para disfarçar o mal-estar, no que constituiria, para a assistência, um momento que tinha tanto de cómico como de piedoso. Porém, a certa altura, Miguel encontra entre as coisas do primo uma bolsa – e é só aí, quando a apalpa, descobre e lê a carta de Maria a Jorge, que surge da orquestra um trecho de música:

Scena XVII

Miguel, só: [...] (Sentindo *tinir a bolsa que está dentro da mala*). Olé!...o que é isto?... (Tirando-a para fora) Uma bolsa!! (Música na orchestra) Jorge tinha dinheiro...oiro!...E não me dizia, velhaco!...Doze mil réis...Não é de sobra para ir d'aqui até Roma!...Se eu lhe adicionasse o miolo do mialheiro sem o dizer a ninguém?...Toma! Toma, malvado!...Leva também o mialheiro...O que é isto!...Uma nota!...Não: é uma cartinha, maganão!... “Ao senhor Jorge...” Esta letra é da Mariquinhas!...O que terá ella para lhe dizer?... “Parta! Cumpre, é forçoso—partir para assegurar a felicidade d’aquelle a quem tudo devemos! Esqueça-se da triste que não póde, não deve conceder-lhe mais do que fraterna amizade...” Com uma lágrima em cima de amizade!...O que será isto?... Dar-se-ha o caso que eu esteja com a vista turva? Qual?...É isto mesmo...cá está...amizade...com uma lágrima...está até meia apagada!...Ui, Deus do céu!...Que clarão!... (Fim da música)²⁵⁸

“Ui, Deus do céu!...Que clarão!...”, e faz-se súbito silêncio na orquestra. Era a primeira vez que este dispositivo expressivo surgia na representação, mergulhando a plateia, do princípio ao fim desta curta sequência, num ambiente de tensão e expectativa. Para além da amplificação emocional que o pano de fundo musical certamente promoveu, a forma como abre e fecha a cena parece funcionar como uma espécie de envelope sonoro que sela este plano dramático, destacando-o do resto da comédia e elevando-o a um momento de triste revelação. O silêncio significa o retorno a uma realidade, agora irremediavelmente diferente.

O outro momento em que a orquestra intervém é tão fugaz quanto poderoso. Miguel percebe que só poderá libertar Maria do compromisso do noivado provocando-

²⁵⁸ Cena XVII, p. 21-22.

lhe o repúdio. Finge embriagar-se, cambaleia e cantarola. De repente, num gesto inesperado, brutaliza-a:

Scena XVIII

Maria: [...]

Miguel: [...] ...Isto aqui não há medo!...

(Entra em scena, trazendo uma garrafa em cada mão, e cantando)

Pela fresca madrugada,

Ó meu bem, (bis)

Pela fresca madrugada...

(bebe)

[...]

Miguel: Com mil diabos!... Já me falta a paciência... arreda!...

(empurra-a violentamente. Musica na orchestra)

Maria *(dando um grito, e amparando-se a um movel para não cair)*: Ai!!²⁵⁹

A orquestra sublinha e amplia a violência do momento, quebrando novamente a ambiguidade dramática, entre o cómico e o patético, que precedera o gesto agressor.

Para manipular emocionalmente a audiência, a orquestra também podia encetar música de carácter descritivo, como acontece no primeiro dos dois *mélodrames* indicados no drama *Graziela* (1858, TDMII) – uma imitação de Andrade Ferreira com música de Joaquim Casimiro – passado na ilha piscatória de Procida. O “temporal na orquestra” não serve apenas a ilustração sonora de um acontecimento, até porque haveria outros mecanismos teatrais, como a máquina de vento ou as chapas de trovão, por onde optar; serve sobretudo como dispositivo expressivo para incrementar no público um estado crescente de angústia e expectativa:

²⁵⁹ Cena XVIII, p. 22-24.

Scena X

(o ceo escurece, e ouvem-se alguns trovões distantes.)

GRAZIELLA – Jesus! Que escuridão! É o temporal que começa!

[...]

(Figura-se o temporal na orchestra. O vento deita ao chão a imagem pendurada aos pés da Madona)

GRAZIELLA – Oh! Meu Deus!

[...] ²⁶⁰

Scena XX

(Musica com surdina. Cecco assenta-a [à Graziella] numa cadeira e deita a correr para o quarto da esquerda.)

STEPHANO – Graziella! ²⁶¹

Na *Lotaria do diabo* (1858, TV) – mágica adaptada do original francês por Joaquim Augusto de Oliveira e Francisco Palha, com música de Joaquim Casimiro –, onde se cruzam peripécias, actos de magia, encontros com entidades sobrenaturais, cenas de grande aparato e densidade e momentos de intimismo e descompressão, os números de *música como meio expressivo* emprestam dinamismo, estimulam o sentido do maravilhoso e reforçam a espectacularidade do todo. Um trémulo na orquestra sublinha um ruído subterrâneo e provoca um sentimento de *suspense*:

BANNAZAR. Desembainha a tua espada, e bate com ella tres vezes sobre esse rochedo. *(Indicando o que fica no meio da scena)*

[...]

AZAIM. *(batendo uma vez sobre o rochedo).* Monstros do inferno, vinde que não vos temo! *(Tantam – ruido subterraneo; tremulo na orchestra).*

ABDALAH *(aterrado).* Tenho os cabellos seccos, e as guellas erriçadas!

[...] ²⁶²

²⁶⁰ Cena X, p. 20.

²⁶¹ Cena XX, p. 32.

²⁶² 1.º acto / Quadro III / cena II, p. 25.

Uma inserção instrumental sugere uma tempestade e estimula a sensação de agitação:

(Ao levantar o pano a trovoada estala, e a orchestra simula uma tempestada até à entrada de Abdalah)

ABDALAH *(entrando pelo fundo – esquerda – furioso)* Mas isto não pode continuar assim; ia morrendo afogado [...].²⁶³

Uma valsa executada em pianíssimo mergulha a plateia num ambiente intimista:

Azaim *(erguendo-se entre abatido e cholerico)*. Por que humilhação passámos!!

Abdalah. A humilhação foi o menos! O que me custa a engulir... é o que elles me engulitam!

Azaim. O menos – dizes tu? É que te não sentes abater, como eu, ao peso de um constante infortunio!

(Recita acompanhado por uma walsa apropriada, e que a orchestra executa pianissimo.)

Sem descanço a desventura

Tem seguido os passos meus;

[...]

Abdalah. Então não me ia fazendo chorar com a sua lamuria?²⁶⁴

Uma “suave melodia” ou uma “harmonia” evocam a atmosfera do sobrenatural e o universo do maravilhoso (Quadro VII):

²⁶³ 3.º acto / Quadro XIII / cena I, p. 68.

²⁶⁴ 1.º acto / Quadro I / cena IV, p. 12.

Quadro VII

1.º acto / Quadro III / cena II	3.º acto / Quadro XVII / cena III
<p>BANNAZAR. Que desejas?...</p> <p>AZAIM. Saber quem sou, e o que tenho a esperar.</p> <p>ABDALAH. Tira uma bolinha, anda.</p> <p>AZAIM (<i>tirando a bola e tendo o numero</i>) Vinte e dois!</p> <p>(<i>o numero vinte e dois aparece no fundo em letras de fogo</i>)</p> <p>BANNAZAR. Vais sabê-lo.</p> <p><i>A orchestra executa uma suave melodia. Abre-se o pano do fundo. Vê-se n'uma especie de paraizo uma houri. A melodia continua até que termine a falla seguinte.)</i></p> <p>UMA HOURI. “ De príncipes nasceste. – Os desvarios das mulheres, que occuparam o throno dos teus avós – accarretaram as iras de Allah sobre os teus reinos. Encantados hoje – só poderão ser descobertos por ti no dia em que encontrares uma mulher perfeita. [...] – arma-te e parte! Príncipe das esmeraldas, serás venturoso ainda!” (<i>O pano de fundo fecha; cessa a melodia</i>).</p> <p>AZAIM (<i>que tem caído de joelhos durante a falla da houri</i>). Abençoada seja a tua prophesia, ó formosíssima houri!</p> <p>[...]</p>	<p>AMINA (<i>baixo a Zaira</i>). Como vem pallido e abatido!</p> <p>AZAIM. Mas onde estão ellas?... Não as vejo! E que lhes hei-de eu dizer?!! (<i>Senta-se desalentado</i>). Eu que parti contando voltar com tantos thesouros que trago a final no fundo d'este sacco?...Um só talisman...um só, o numero um! [...] Oh! Porém este numero, este desejo que posso ainda cumprir, devo, quero realizá-lo em favor da ventura de Anima! [...] que a minha morte seja ao menos um beneficio para ela!! [...] (<i>Vae para tirar resolutamente o ultimo numero</i>).</p> <p>AMINA (<i>que tem dado grandes signaes de afflicção</i>). Ah!</p> <p>ZAIRA. Suspende! (<i>Estende a vara e Azaim fica immovel e como adormecido. – Harmonia</i>).</p>

No 3.º acto, uma reminiscência, em surdina, do *ritornello* de um trio cantado no 1.º acto sublinha o retorno emotivo do protagonista Azaim ao lugar e à família que deixara, reconduzindo o número de *música como representação de música* a um número de *música como meio expressivo* (Quadro VIII):

Quadro VIII

1.º acto / Quadro I / cena VI	Categoria	3.º acto / Quadro XVII / cena III	Categoria
<p>ZAIRA. E quando vier a noite, Amina te cantará ao som do alaude os cantos melancolicos que sua mãe compunha quando te acalentava!</p> <p>AMINA. Tantas vezes lh'os ouviste!...lembras-te?...</p> <p>TERCETINO</p> <p>[...]</p> <p>CANTAM JUNTOS</p> <p>AMINA, AZAIM E ZAIRA</p> <p>Longe da pátria o proscripto Chora os infortúnios seus, E sobre os dias do afficto Vela a piedade de Deus</p> <p>[...]</p> <p>AZAIM. Esta doce recordação do passado, este eco da felicidade antiga, consolou-me, fez-me bem.</p> <p>[...]</p>	Música como representação de música	<p>AMINA. Ah! Minha boa avó [...], se visses a coragem com que Azaim... <i>(sentindo os passos de Azaim e olhando para o fundo)</i> silencio, é elle <i>(Azaim apparece)</i></p> <p>ZAIRA <i>(estendendo a vara sobre Amina)</i>. Sê invisível a seus olhos!</p> <p>SCENA III</p> <p>AS MESMAS, e AZAIM.</p> <p>AZAIM <i>(com o fato do primeiro acto)</i>. É aqui! <i>(A orchestra toca em surdina o ritournelio do trio do primeiro acto)</i>. Que recordações!</p> <p>AMINA <i>(baixo a Zaira)</i>. Como vem pallido e abatido!</p> <p>AZAIM. Mas onde estão ellas? Não as vejo! E que lhes hei-de eu dizer?!! <i>(Senta-se desalentado)</i></p>	Música como meio expressivo

O mesmo sucede no drama *Egas Moniz*. No 3.º acto, a orchestra repete em pianíssimo o primeiro número musical da peça, reconduzindo à categoria de *música como meio expressivo* o que antes fora *música como estruturação da acção* (Quadro IX):

Quadro IX

1.º acto / cena II	Categoria	5.º acto / cena VI	Categoria
<p>[...]</p> <p>Gotero. Não reparastes, senhores? Um peregrino adormecido à sombra desta cruz!</p> <p>D. Teresa. Que admira? Não o desperteis, Gotero: é sagrado o repouso do romeiro quebrantado do caminho.</p> <p><i>Saem todos. A orchestra acompanha brandamente d'uma toada melancholica, no estylo dos antigos romances nacionaes esta sahida e a breve scena muda que se segue.</i></p>	Música como estruturação da acção	<p>Egas Moniz. [...] Volta para o pé de tua mãe... Anima-a, que bem o precisa... alenta-a, que bem podes... e bem sabes.</p> <p>Lourenço. E vós, meu senhor pai?</p> <p><i>Aqui a orchestra enceta pianissimo, a grave e melancholica toada do primeiro acto.</i></p> <p>Egas Moniz (Indicando a capela). Ali me destinaram o encerro... entre os sepulcros de Recesvinto e Wamba [...].</p>	Música como meio expressivo

Todos os exemplos apresentados evidenciam uma estratégia dramatúrgica generalizada em relação à *música como meio expressivo*: a sua utilização era feita com total reserva e economia, não só para impedir qualquer banalização que enfraquecesse a eficácia deste potente dispositivo emocional (mesmo numa mágica, o género musico-teatral que pela sua dimensão e recursos mais se aproxima de um

espectáculo operático, a música como meio exclusivamente expressivo era usada com contenção – na *Lotaria do Diabo*, em cerca de trinta números musicais, sem contar com a sinfonia e os entreactos, apenas seis se enquadram nesta categoria) mas também para reduzir ao mínimo a artificialização de uma concepção verosímil do teatro. É para evitar uma quebra da ilusão que, por exemplo, no drama *O astrólogo* Andrade Corvo dissimula eficazmente numa aura de verosimilhança a função de *mélodrame* de uma inserção musical: enquanto Violante, nas ruínas de um convento, descreve ao amado D. Mendo a existência feliz que terão juntos depois da morte, algures, “muito ao longe”, ouve-se um coro acompanhado a órgão. Na mente da plateia, de imediato se forma a imagem de uma música desempenhada em contexto religioso, provavelmente vinda de um mosteiro nas proximidades; na mente do dramaturgo, o que se pretende é forjar um enquadramento plausível para, através da música, mobilizar a atenção do público para a construção emocional de um *momentum* narrativo. Sem deixar de ser *música como representação de música*, a finalidade da inserção é, de facto, a de contribuir exclusivamente para a imagética de um lugar paradisíaco:

D. VIOLANTE

N’outro tempo, n’outro lugar; longe deste tenebroso mundo, muito longe destas paixões da terra, havemos de ser felizes. - Eu vi, Mendo, esta noute antevi a nossa felicidade futura. – Era um paraíso. (*Ouve-se uma musica de órgão e um coro, muito ao longe até ao fim da scena.*) Um campo de flores maravilhosas, com um perfume inebriante, um lago coberto de diamantes, de uma serenidade e formosura sem igual no mundo; [...]²⁶⁵

A *música como meio expressivo* constitui um dispositivo com uma equivalência cénica semelhante à que se pode obter com a manipulação da luz no palco (Savage, 2001: 143): promover de forma subtil (e sem que por vezes o público se aperceba) espaços de intimismo, de fechamento ou de enfoque, ou, por outro lado, de abertura

²⁶⁵ 5.º acto / cena V, p. 85

e expansão, para orientar a leitura emocional dos espectadores face à cena. Por isso, não é de pôr de parte a hipótese de, também no contexto português de Oitocentos, muitos ensaiadores, à revelia das indicações do texto, terem feito um uso mais extensivo deste dispositivo, recorrendo mesmo a *mélodrames* avulsos que, com a colaboração dos directores musicais, seriam escolhidos e aplicados em função das características das cenas visadas. Mas o seu grau de interferência na representação, o perigo de, pela ilustração, saturar pela redundância o conteúdo dramático do texto e da representação, e a ausência de uma justificação narrativa a sustentá-lo terão sido inibidores de uma utilização mais intensa e assumida do *mélodrame* pelos dramaturgos – sobretudo a partir da década de quarenta e da exaustão do melodrama, o género que, por excelência, usara amplamente este tipo de intervenção musical, a ponto de adoptar a sua designação para o distinguir como género teatral.

Música como fim em si

Genericamente, a música integrada no teatro de comédia era assumida não como a representação de um momento musical solicitado pela cena, ou como um meio expressivo, mas como um fim em si mesmo, configurado em três tipos, de acordo com a ligação que a inserção estabelece com o enredo:

1. O número vocal em que a música suspende completamente a acção;
2. O número vocal em que a música se desenvolve com a acção;
3. A copla ou *ensemble* final, em que a música se coloca já fora da acção e demarca o fim do espectáculo.

No primeiro tipo, persistente em todos os géneros de comédia, a inserção funcionava como uma espécie de fenda suspensiva da acção: à semelhança da ária numa ópera, o personagem ou a contracena cessavam a declamação para executar um número de canto, após o qual prosseguiam o diálogo e a linha de conduta da trama. Os solos, frequentemente designados de coplas (ou *couplets*), predominavam mas também podiam ocorrer duetos, trios, quartetos e coros. Se o texto cantado fosse substituído por texto declamado, ou, em muitos casos até, suprimido do espectáculo, a

lógica da acção não sofria alterações. Mas precisamente porque a sua função era a de surpreender, fazendo recair sobre si mesma a atenção da plateia, a copla ou o *ensemble* constituíam, na comédia oitocentista, o elemento central da representação. Espectáculo de comédia ou revista que quisesse vingar junto do público tinha de ter boas coplas, na dupla texto e música: graça e ironia no conteúdo, simplicidade e graciosidade na melodia. Referindo-se por exemplo a duas comédias publicadas em 1842, “ambas originais, ambas engraçadas, ambas portuguesas”, um crítico de imprensa reconhecia “a preferência à 1.^a *Um Noivado em Frielas*”, de Midosi, não só por ter “incontestavelmente um merito summamente apreciavel por o quanto é raro entre nós – a scena, os costumes as personagens, e o estilo tudo é portuguez, e portuguez que todos entendem”, mas sobretudo porque

Ha ahi um typo de novidade, de gôsto comico, de chiste na satyra, de singularidade no pensamento, mui fóra do comum. Esta peça é do género *vaudeville*, a 1.^a em Portugal que tão strictamente seguio as suas regras. Todo o sainete destas composições consiste principalmente no engraçado e epigramatico das coplas. [...] As cantigas satyrycas de Basselin em *val de vire* lhe deram a origem, e é indispensavel que elle conserve este typo da sua criação, que o constituiu em genero. O sr. Midozi por todo elle engraçado, adubou em particular com mais sal, as muitas coplas com que o recheou, compondo-as demais a mais com frases e ditos populares, que muito lhe avultam o merecimento. (*R*, 20.07.1842)

Coplas epigramáticas, engraçadas, satíricas – eram estas características que despertavam o ouvido do espectador, quando ia assistir a um espectáculo de comédia. Com uma fronteira claramente estabelecida entre o simples diálogo, decorrido no plano da acção, e as inserções musicais, desenvolvidas num plano exterior à realidade concreta, as coplas constituíam um território livre, autónomo e com regras próprias para o exercício irónico e a criação de trocadilhos e duplos sentidos. Não é raro encontrar enredos esquemáticos e diálogos elementares contrabalançados com coplas espevitantes de humor, subvertendo a hierarquia funcional dos dois planos textuais. O

texto declamado passa a *pretexto*, uma trama produzida exclusivamente para sustentar as coplas enquanto verdadeira substância do espectáculo. É nesse contexto de autonomia que na comédia musicada por Joaquim Casimiro *Precisa-se de um criado de servir*²⁶⁶ (1860, TV) são legitimáveis as confissões de um criado sobre o seu ofício:

Bella vida a de creado,
Quando acha a quem servir,
Equivale a ter morgado,
É risonho o teu porvir!

Passa a vida prasenteira,
Come e bebe do melhor,
Faz a corte á cosinheira
Só p'ra a ter ao seu dispor!

Se patrão tem abastado,
Se ha bons vinhos e lh'os nega,
Bebe então vinho abafado,
Do seu quarto faz adega!

Sempre alegre e satisfeito
Bons int'resses só promove,
E no rol por ele feito
Sempre a cifra vale nove!

Bela vida, etc.

[...]²⁶⁷

²⁶⁶ LIMA, Joaquim Afonso de, *Precisa-se d'um criado de servir*, comedia em 1 acto (imit.), ornada de *couplets*, representada nos Theatros de Variedades, com applauso na rua dos Condes em fevereiro de 1862, Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva, 1862; CASIMIRO, Joaquim, *Precisa-se de um creado de servir* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 41//12.

²⁶⁷ Cena VII, p. 15.

Ou, na comédia, também com a colaboração de Casimiro, *Por causa de um algarismo* (1854, TG)²⁶⁸, o comentário malicioso de uma amante:

ROZALINA

Couplet

Um soldado embora raso,
Convem muito á rapariga,
Quer a guerra só no campo
Lá em casa... Isso uma figa!
Dá beijinhos e abraços,
Bate a arma á mulherzinha.
Ai, desfaz-se em agradar...
Té sair p'la manhanzinha.²⁶⁹

Ou, no *Isidoro, o vaqueiro* (1857,TRC), a alusão ao fenómeno de baronização generalizada da burguesia ascendente, seguida de uma piada dirigida ao público lisboeta:

Vou á côrte divertir-me
De patacos levo um moio,
Pois me dizem qu'e a arte
De ninguem m'achar saloio!
Em levando muito disto (*indica o dinheiro*)
Hêde ter accetação
Té me disem que m'arrisco
A ficar feto barão
[...]²⁷⁰

²⁶⁸ ARAÚJO Júnior, Luís de, *Por causa d'um algarismo*, comedia original em um acto, ornada de couplets, representada pela primeira vez no teatro do Gymnasio Dramatico em 30 de maio de 1854, Lisboa, Typ. de Antonio Henriques de Pontes, 1854; CASIMIRO, Joaquim, *Por causa d'um algarismo* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 43//17.

²⁶⁹ Cena II, p.10.

Porque lá os alfacinhas
São uns taes espertalhões
Que não fartos de chuchar-nos
Ortaliças e melões,
Com as nossas raparigas
São os mesmos gulotões;
Por mais verdes qu'ellas sejam
Não teem medo de sezões.²⁷¹

Ou no *Juiz eleito* (1854, TG), com o protagonista, barbeiro da província, empenhado em subornar todos para que lhe dêem o voto para ser juiz:

José
Vai direitinho para a igreja, que eu já lhe vou nas ancas. (*Áparte*) Este já ficou logrado, vae votar em mim, e dizer ao Manel da Horta que eu o elogiei muito [...] (*Rindo*) Sempre sou uma ratazana...ah...ah...ah...Ui! Que velhaco! (*canta*)

Couplet

Quem disser que eu compro votos,
Não se affasta da verdade;
Mas o mesmo que hoje faço
Tãobem se usa na cidade.

Vejo todos só tractarem
D'este mundo desfructar,
Aquelle que tem mais labia
Quer o outro embarrilar²⁷²

Para além das coplas que congelam a acção, há também o segundo tipo de inserções vocais, configurados sobretudo nos *ensembles* e que têm algum esboço de

²⁷⁰ Cena IX, p. 13.

²⁷¹ Cena X., p. 18.

²⁷² Cena I, p. 9.

acção integrada. O desempenho vocal é acompanhado de gestos e atitudes, o enredo avança e os personagens interpelam-se através do canto, reinscrevendo o número musical num contexto concreto que lhe retira a autonomia de conteúdo, sem que necessariamente enfraqueça o potencial jocoso. É o caso de algumas comédias e da generalidade das farsas líricas, como se vê na peça musicada por Joaquim Casimiro *Os trabalhos em vão* (1850, TDF): a música não congela a acção; promove-a, desenvolve-se com ela.

QUIROGA [...] ...com todo o gosto... [...] Vou ver se arranjo uma carruagem de vidros.

COPLA

SENHORA

Muito agradeço

O seu cuidado

É na verdade

Bem delicado

Mas não consinto

E por quem é

Não se incomode

Que eu vou a pé

QUIROGA

(puxando pelo relógio)

Faz-se-me tarde

Uma e um quarto !!

Dê-me licença

Eu também *parto*.

(Áparte)

E minha tia!!!

O que aqui vai!!!

A estas horas,

Meu tio, é pai!

[...] ²⁷³

Maioritariamente, os números vocais eram colocados no final das cenas, como remate, mas também como um recurso para recapitular as linhas de força da acção e da relação que se estabeleceu entre os personagens – como se pode ver no fecho da

²⁷³ Cena II, p. 9.

cena XII da comédia, também com a colaboração de Joaquim Casimiro, *É perigoso ser rico* (1862, TDMII)²⁷⁴:

JUNTOS

VALENTE

Alegre e contente
De o haver conhecido,
Heide em pouco tempo
Propôr-lhe um partido.
Dos grandes inventos
Eu, de agradecido,
As perdas e o ganho,
Será repartido

BARATA (consigo)

Bem pouco contente
De o haver conhecido,
Por força me cumpre
Tomar um partido.
Não só sou roubado,
Mas escarnecido,
Em todos sabendo,
Que abrigo um bandido!

(Valente sae)²⁷⁵

A função de remate e recapitulação estendia-se ao fecho do espectáculo, configurado no obrigatório *couplet* final (o terceiro tipo de inserção), com uma

²⁷⁴ LACERDA, César de, *É perigoso ser rico*, comedia em um acto (imit.) representada pela primeira vez no teatro normal, em março de 1862, Lisboa, Typ. do Panorama, 1862; CASIMIRO, Joaquim, *É perigoso ser rico*, comedia em 1 acto [manuscrito], acessível no TNDMII, cota V. 01.

²⁷⁵ Cena XII, p. 28.

interpelação directa ao público que, em muitas comédias de um acto, constituía o único número musical da peça (Quadro X).

Quadro X

Ex. 1: <i>É perigoso ser rico</i>	Ex. 2: <i>Trabalhos em vão</i>	Ex. 3: <i>O bravo de Veneza</i> ²⁷⁶
<p>Barata</p> <p>Parece incrível! Minha face córa, Pois vejo agora quanto injusto fui!...</p> <p>Não só injusto – digo-o aqui baixinho Fui mais brutinho que um <i>rapaz de Tuy!</i></p> <p>Porém se agora, na total mudança, Eu tenho a esp'rança de desculpa obter, É que suspeito que a minha avareza...</p> <p>Tenho a certeza – não a querem ter!</p> <p>Scismando sempre em tenebroso enredo, Co'um parvuio medo me tornei avaro;</p> <p>Mas o castigo das idéaas loucas... (<i>Designando os personagens</i>) Com tantas boccas...vou pagal' o caro?</p> <p>É o castigo; mas tambem um premio Ao illustre grémio pedirei no fim,</p>	<p>- Viva! (<i>Vai para sahir</i>) Ah!...</p> <p>(<i>Volta para a scena</i>)</p> <p>COPLA</p> <p>Um segredo, meus senhores, Segredo – não digam nada: Devem saber que esta peça É uma peça roubada.</p> <p>O sujeito, que a impinge E a quer fazer passar Tem seu receio do pezo Que lhe vão agora dar</p> <p>Eu sei quanto ella lhe custa Sei o valor que apresenta <i>Tres pintos (Apontando para o vão)</i> mais um <i>quartinho...</i> Dois mil seiscentos quarenta</p> <p>Se a peça - fôr recebida Entrando em circulação Não vemos, nem eu, nem elle Estes trabalhos em vão.</p> <p>CAHE O PANO</p>	<p>Jácopo [actor Queirós]</p> <p>Copla Final</p> <p>Já que os homens se safaram Vou sem demora partir; Inda assim, queria primeiro Um grande favor pedir.</p> <p>Mas talvez m' o não concedam Por eu ser um fracalhão Mas tendes tanta bondade Que não perco a occasião</p> <p>Por isso em duas palavras Vou fazer o requerimento, Que espero seja attendido E despachado a contento</p> <p>“Diz Cypriano, e Almeida, A Fialho e o Queiroz, Que se alguma cousa valem Tudo voz devem a vós.</p> <p>Á vista pois do citado E de quem em vós só crê... Esperam ser desculpados, E receberá mercê.”</p> <p>FIM</p>

²⁷⁶ ALMEIDA, Carlos de (trad.), *O bravo de Veneza*, comedia em um acto, representada no theatro da rua dos Condes em Novembro de 1863, Livraria de J. Marques da Silva, Lisboa, 1864.

Vou sustentar o corpo d'estas almas, Com as vossas palmas...sustentar- me a mim! Cae o panno.		
---	--	--

Essa interpelação podia ir de um simples resumo moralizante da intriga (ex. 1) a uma quebra assumida da ilusão: a copla era expulsa para fora da peça pela invocação do autor/tradutor dramático (ex. 2) ou pela transferência dos personagens para os actores que os representam (ex. 3, onde são mencionados os actores Fialho e Queiroz).

Em qualquer um dos casos, a copla final pretendia promover uma relação de cumplicidade entre o palco e a plateia, como se todos tivessem sido espectadores da história que ali tivera lugar, e, em última análise, conquistar a simpatia e a indulgência do público, no caso de ter passado por uma experiência teatral menos boa.

2.3. Contextos de desempenho

Fora de cena

A generalidade da música teatral instrumental era desempenhada no fosso da orquestra ou, nos teatros que o não tinham, no espaço reservado para os músicos, entre a primeira fila e o palco. Todas as inserções concebidas com a função de *estruturação da acção* – sinfonia, entreactos e números instrumentais para acompanhar mudanças de cena – provinham, assim, de fora da cena, bem como a maior parte das inserções de *música como meio expressivo*. Monólogos, diálogos, ou mesmo fragmentos de acção sem texto, podiam ser acompanhados de pequenas intervenções instrumentais que subiam do fosso da orquestra e envolviam o palco e a plateia num subtil pano de fundo sonoro. A ocultação da fonte sonora suprimia qualquer sobreposição à acção, o público concentrava-se exclusivamente na

contemplanção da cena, e a música actuava subliminarmente na criação de uma atmosfera, ou na densificação da espessura emocional do momento dramático.

Do mesmo modo, nos números de *música como representação de música*, apesar de *ser* no contexto da acção que o momento musical tinha lugar, a fonte sonora instrumental provinha, de facto, maioritariamente de fora do palco. Festas, cerimónias, cortejos, ou música em contexto doméstico eram representadas pelos actores e figurantes na cena, mas a sonorização ficava, na maior parte dos casos, a cargo dos instrumentistas colocados fora da cena. É o que facilmente se pode depreender, por exemplo, de um excerto da comédia *A coroa de louro* (1858, TV), musicada por Joaquim Casimiro:

MALVINA. É verdade, é o sobrinho do senhor Paternak. (*A todas*).

SIMÃO. É verdade sou o sobrinho de meu tio, sou o flauta, sou o flautista d’ali defronte... querem a prova? (*Tira a flauta e faz uma escalla*)

[...]

SIMÃO. [...] ainda hei-de vir a ser o primeiro flauta do grande theatro de Hanover.

MALVINA. D’esse bello theatro onde, segundo dizem, se cantam tão lindas operas?

SIMÃO. Que eu toco todas de côr, mas sempre muito ás escondidas, para que o tio me não excommungue! Detesta a musica de theatro!

MALVINA. Se nos tocasse algum bocadinho?...

- [...]

SOPHIA. Algum romance melancholico.

Simão – Lá vae um bocadinho capaz de fazer chorar as pedras!

*Executa na flauta o principio de um adágio – Ellas estão agrupadas em diferentes posições de roda ‘delle formando quadro.*²⁷⁷

²⁷⁷ Cena VI, p. 12-14.

Na opção segura do ensaiador, Simão, o personagem flautista, terá sido representado por um actor, e o som da flauta por ele mimetizado ficado a cargo do flautista da orquestra.

Igualmente, nas inúmeras inserções vocais, persistentes sobretudo nos dramas históricos – como a que se segue, retirada do drama *Dulce*²⁷⁸ –, o mais provável seria o instrumento de cordas ser executado por um músico profissional fora da cena, enquanto o actor cantava, munido de um outro instrumento adereço.

D. BIBAS, *tangendo no bandolim e cantando*

Cautela, ponda mimosa,
O açor te quer empolgar;
Em gaurada, meus cavalleiros,
Não vos deixeis sopresar;
[...]
Fernado de Tarva
Mais os seus lebréos
São almas damnadas
Peores, que judeus!
São tyrannos,
São traidores,
D'esta terra
Comedores.

(Volta-se, e vendo Fernando Perez e Martim Eicha, que têm entrado no meio do canto, fica muito perturbado.) Diabo!...diabo!...oh...oh...ora esta!

FERNANDO

D. Bibas! Que estavas tu ahi a dizer?²⁷⁹

²⁷⁸ CARVALHAIS, Bento Leão da Cunha, *Dulce*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1850.

²⁷⁹ 1.º acto / cena VIII, p. 33

Dentro de cena

Contrariamente, em muitas outras inserções de *música como representação de música* a fonte sonora provinha do próprio palco. Um ou vários instrumentistas eram incorporados na cena e desempenhavam o papel, *tout court*, de músicos, em contexto de danças, festas, cerimónias ou rituais religiosos. É o caso, por exemplo, de duas cenas pertencentes a dois dramas originais portugueses, musicados por Casimiro (Quadro XI):

Quadro XI

<i>Egas Moniz</i> (4.º acto / cena IV e V):	<i>A pedra das carapuças</i> (4.º acto / cena XI)
<i>Entra el-rei e a rainha, precedido dos chameleiros, dos pajens, de muitos Ricos-Homens e Infanções [...]. Entram do fundo os coros. Coro de donzellas, vestidas de branco, coifas de rede de prata nas cabeças, palmas verdes nas mãos. Coro de menestreis com instrumentos musicos, citolas, harpas e doçainas. Os coros guarnecem os lados da scena, e entoam o canto aos despozados. Os pajens passam à esquerda.</i>	Ouve-se a musica, que vem collocar-se no coreto. Vozes – As cavalladas! As cavalladas! [...] Começam as cavalladas. Saem oito cavalleiros, quatro de cada lado [...]. A musica vem na frente, tocando. Seguem os pajens, acompanhando a azemola; atraz, os oito cavalleiros, sahindo de cada lado, juntando-se no centro da scena, marchando atraz dos pajens, etc. A musica, na bocca da scena, divide-se e retira, metade pela direita e metade pela esquerda, indo, depois de reunida, collocar-se no coreto. [...] A musica continua tocando, e só pára quando todos saiam.

Em qualquer uma das cenas, as didascálias indicam a presença explícita de instrumentistas no palco. No drama *Egas Moniz* tratava-se da cerimónia de casamento do rei Afonso VII de Leão com D. Berenguela, onde se incluía um coro de menestréis e donzelas acompanhados por instrumentos da época como charamelas, harpas, cítolas e doçainas. Joaquim Casimiro respondeu à solicitação do texto e da encenação,

colocando quatro clarins em palco, à vista do público, enquanto o resto da orquestra acompanhava o quarteto no fosso, fora do alcance da plateia. Na *Pedra das carapuças* (peça passada em 1807 durante as festas do S. João, numa povoação próxima de Sintra), o compositor escreveu um número de música para uma banda de sopros, integrados na cena, à qual também acrescentou a orquestra, dissimulada no fosso. Neste, como noutros espectáculos teatrais, o contexto de desempenho de uma fonte sonora está na dependência total do objectivo dramático que se pretende alcançar. Colocar uma fonte sonora fora ou dentro da cena altera radicalmente o grau de importância que a música desempenha e a leitura que o acontecimento, no seu todo, terá no público. Ao integrar um grupo de músicos no palco, fazendo-o no entanto emergir de um conjunto mais alargado de instrumentos, Casimiro contribuiu para a fabricação da ilusão, como pretendia o dramaturgo, sem prescindir de emprestar grandiosidade musical à cena numa lógica de puro espectáculo.

Várias outras partituras de Casimiro contêm números de música no palco, com ou sem o suporte da orquestra, como se pode ver no quadro XII que se segue:

Quadro XII

Peça	Género	Instrumentação no palco	Fonte ²⁸⁰
<i>Lisboa à noite</i>	Comédia	Banda no palco	Partitura autógrafa
<i>Um sonho em noite de inverno</i> ²⁸¹	Comédia	Todos	Partitura autógrafa
<i>Um demónio familiar</i>	Comédia	Dois violinos e uma viola	Partitura autógrafa
<i>A marquesa de Tulipano</i>	Comédia	Coro acompanhado de um flautim, um clarinete e três sinos afinados em fá, sol e si b	Partitura autógrafa

²⁸⁰ Ver Fontes musicais de Joaquim Casimiro Júnior, p. 471 e ss.

²⁸¹ CASIMIRO, Joaquim, *Um sonho em noite d'inverno* comédia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M.41//3 e no TNDMII, cota H. 11.; não foi detectado nenhum exemplar do texto.

Por trás da cena

Uma estratégia cénica de particular efeito na manutenção da ilusão era a que se obtinha da colocação da fonte sonora por trás da cena. A acção estendia-se para além dos limites do palco, a vida continuava para lá do cenário e as reminiscências chegavam a uma plateia transformada praticamente numa entidade intrusa, um colectivo que ouvia, ilicitamente, os sons e a agitação de um acontecimento paralelo. Na peça *A coroa de louro*, este dispositivo dramático e cénico é usado de forma proeminente. Toda a primeira cena com que abre a representação desenrola-se por detrás do cenário, exibindo ao público, durante largos minutos, um palco vazio. A acção não era vista, apenas escutada, mas permitia reconstruir na imaginação de cada espectador uma cena de extrema comicidade em torno de um ensaio, e de trazer a primeiro plano a música, o assunto em torno do qual se irá desenvolver toda a trama desta comédia em dois actos:

ACTO PRIMEIRO

À esquerda a fachada do convento. Ao fundo um grande portão, fechado, e sobre a direita, também ao fundo, um muro.

SCENA I.

(Ao levantar o panno ninguém está em scena. Ouve-se no convento o seguinte câro, acompanhado a órgão.)

Gloria a Deus, Gloria a Deus entoemos [...]

PATERNICK *(dentro; durante o câro)*. Bem, bem... mais vivo... isso... mais vivo!... Nada, nada, nada!... pelo amor de Deus... parem, não é isso, comecemos de novo!

CÔRO

Gloria a Deus, etc.

(Ouve-se do lado oposto os sons de uma flauta acompanhando o câro.)

PATERNICK. Mau, agora o outro! (*Gritando muito*). Silencio, a flauta! Vamos, meninas, não descáiam... subam, subam, subam... ai, ai, ai, ai... isso é demais, parem, parem, por misericórdia! (*Entra em scena com as mãos nos ouvidos, e como atordoado. O câro pára. [...] A flauta continúa o canto interrompido*). Oh! Deus da minha alma, que desafinação! [...] (*Tirando as mãos dos ouvidos, e dando pelos sons da flauta*) Heim? Pois ainda continua? (*Gritando*). Ó Simão de não sei que diga, se oiço mais um unico som de flauta, ponho-te oito dias a pão e agua! (*A flauta pára imediatamente*).²⁸²

A ocultação da fonte sonora permitia recorrer, nomeadamente nos números vocais, a cantores profissionais, com todas as vantagens que isso proporcionava: ao compositor, permitir maior liberdade e ousadia na escrita musical; ao ensaiador, assegurar maior qualidade interpretativa. Foi o que sucedeu neste excerto do drama *Egas Moniz*:

Egas o Trovador (*dentro à esquerda cantando*)

Por vós morro, por vós morro
Acabo aqui sem socorro
Tam distante

Egas Moniz. Aquelle, os tormentos se lhe faz canções.

Lourenço. Meu primo a trovar! Cantando morrerá, vereis.

Egas o Trovador continua o canto dentro, enquanto Egas Moniz sai [...]

Lá vai nos céus uma estrela
A fugir,
Assim minha alma em Castela
Vejo eu ir

²⁸² P. 3-4.

Em vão com a vista discorro
Por levante.
Mais luz não tenho – ai que morro,
Violante.
Ouvi bem...Meu nome ouvi...
Nem outra coisa o desvela...

(Violante encostando-se á porta prossegue para dentro. A musica cessa)

Violante. Vem meu Egas: eis-me aqui.²⁸³

De facto, segundo Ernesto Vieira, quando a peça musicada por Joaquim Casimiro esteve em cena no Teatro D. Maria II (1862), “o Tasso [actor] figurava cantar no quinto acto atraz dos bastidores: quem porém cantava effectivamente era um corista, Miguel Carvalho, que tinha uma voz de tenor muito bonita e era muito applaudido” (Vieira, s. d.: entrada n.º 1338-815).

A música usada por detrás da cena servia também uma estratégia eficaz para converter em *música como representação de música* o que constituía, de facto, *música como meio expressivo*:

A cella de Fr. Bermudo no mosteiro de Mumadona [...] Um janella do lado esquerdo. É noite, uma lampada alumia a scena.

[...]

FR. BERMUDO (Só.)

(Olhando para o céu pela janella aberta. Ouve-se do interior do theatro uma harmonia solemne ao longe, fazendo apenas um murmurio brando.) Os espíritos superiores caminham invisíveis por entre os astros. [...] Caminha, ó minha pallida estrella, caminha... caminha astro de fúnebre agouro; que em breve marcarás a hora mais fatal da minha existência. – (longa pausa; cala-se a orquestra). Hoje maldicto... hoje serei amaldiçoado por Violante. [...] ²⁸⁴

²⁸³ 5.º acto / cena VI-VII.

²⁸⁴ 4.º acto / cena I, p. 62-63.

No exemplo apresentado, extraído do drama *O astrólogo*, a “harmonia solemne” é usada, justamente, para solenizar o monólogo do astrólogo Fr. Bermudo, sem que o público retire deste “murmúrio brando” uma intervenção puramente expressiva e manipuladora, mas antes um acontecimento musical paralelo e verosímil, escutado “ao longe”.

O desempenho musical por trás da cena proporcionava ao público um dos efeitos teatrais mais estimulantes e sugestivos, e surgia em todos os géneros dramáticos, como se pode ver no Quadro XIII.

Quadro XIII

Exemplos de números de música por trás da cena, musicados por Joaquim Casimiro

Peça e Género	Acto / Quadro / cena	Didascálias / Deixas
<i>A pedra das carapuças</i> , drama	2.º acto / cena VI	(ouve-se a musica, que se prepara para tocar, e um foguete) [...] (A musica continua, aproxima-se e torna a afastar-se; de vez em quando ouve-se algum foguete)
<i>A coroa de louro</i> , comédia	1.º acto / cena X	(<i>Ouve-se orchestra dentro</i>). [...] <i>Ouve-se o estrondo da orchestra e acclamações.</i> Simão. Estou fazendo falta na orchestra, tio! (<i>Saída falsa</i>)
<i>O grumete</i> , comédia-drama ²⁸⁵	2.º acto / cena V	Julião (<i>ao longe</i>) <i>Quando o mar irado vem,</i> <i>As amuradas saltar...</i> Todos – Escutem. Julião (<i>mais perto</i>) <i>É então, n’este vai vem,</i> <i>Que sinto prazer sem par!</i>
<i>Miguel o torneiro</i> , comédia	Cena XII	(<i>Ouve-se dentro a voz de Miguel, cantando</i>). Miguel (<i>dentro, cantando</i>) Sou feliz como um pachá, A’manhã vou-me casar!

²⁸⁵ BRAGA, Francisco J. da Costa, *O grumete*, comedia-drama em dois actos (trad.), representada, repetidas vezes, nos theatros da rua dos Condes, em 1854 e das Variedades, em 13 de Setembro de 1865, Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva, 1866; não foi encontrado nenhum exemplar da música.

Peça e Género	Acto / Quadro / cena	Didascálias / Deixas
<i>Uma noite em Flor-da-Rosa</i> , comédia ²⁸⁶	Cena IX	<p><i>(Musicas ao longe)</i></p> <p>Jaime. [...] Mas que ouço!...Esta musica não me é estranha!...</p> <p>Não há dúvida...é uma cantiga que se usava em Flor-da-Rosa!...Sinto-me remoçar de 7 anos!...</p> <p>Elvira <i>(á parte)</i>. Que saudade!...meu Deus, que saudade!</p> <p>Pantaleão <i>(dentro, cantando)</i></p> <p>Nos campos de Flor-da-Rosa</p> <p>Nesses sitios me criei;</p> <p>E nessa aldeia formosa</p> <p>Foi onde primeiro amei.</p> <p>[...]</p>

Ponte para a cena

Inversamente à música por trás da cena, pelo estatuto de excepção, mas com provável impacto equivalente na apreciação do público, há peças em que um ou mais entreactos são concebidos de raiz para estabelecer uma ponte com a primeira cena. Esta estratégia associa-se sobretudo ao drama, onde a ambição de fazer um retrato realista envolve a mobilização de todos os artifícios do teatro, incluindo as prestações da orquestra que tradicionalmente se colocam fora da representação. Foi o que sucedeu na encenação do drama *O astrólogo*:

ACTO TERCEIRO

Uma sala do castello de Guimarães, portas lateraes e ao fundo. É noite, brandões seguros por braços de ferro lançam uma luz brilhante. Ouve-se musica, ha diferentes bailados, durante a primeira scena.

²⁸⁶ GARRIDO, Eduardo, *Uma Noite em Flor-da-Rosa*, comedia em 1 acto [imit.], representada com grande sucesso no Theatro de D. Maria II e no Gymnasio, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, [s. d.].; CASIMIRO, Joaquim, *Uma noite em Flor da Rosa*, comedia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 42//5.

Scena I

D. Gonçalo de Sousa, D. Lourenço Viegas, D. Soeiro Viegas, Cavalleiros, Prelados, Damas, D. Mendo, D. Violante, D. Bibas e Bonamiz. Os Cavaleiros e Damas passeiam e dançam.²⁸⁷

Desenvolvido de acordo com a regra da unidade de acção, tempo e lugar, no 3.º acto deste drama de moldura histórica D. Afonso Henriques reúne os cavaleiros e damas no castelo para celebrar a vitória na batalha de Ourique. Todos os personagens se encontram em cena, há jogos de sedução, pequenas intrigas, comenta-se à boca pequena a relação amaldiçoada de D. Mendes com Violante, cujo noivado D. Afonso Henriques pretende anunciar e abençoar. O ambiente é de festa, “Ouve-se musica, ha diferentes bailados”, mas perpassa uma atmosfera tensa que se irá condensar, umas cenas à frente, numa acusação, um pedido de vingança e a ruptura do par amoroso.

Apesar de o texto não conter uma indicação explícita nesse sentido (contrariamente ao que sucede no 4.º acto do *Alcaide de Faro*²⁸⁸), o ensaiador, o compositor, e provavelmente o dramaturgo, acordaram em fundir o entreacto na música da cena. Assim, a orquestra preparava a audiência para a representação, antecipando, com as cortinas ainda fechadas, o ambiente de festa e dança que se desenrolaria no palco. Com o abrir do pano de boca, a plateia já estaria totalmente envolvida na atmosfera da acção e sentiria com redobrada força a quebra no ambiente de festa, quando os primeiros sinais de ruptura se comesçassem a manifestar.

Aberto o precedente, Joaquim Casimiro estendeu a composição aos outros entreactos do drama – 2º, 4º e 5º actos, respectivamente –, embora nenhum deles assumia um carácter de ponte com a cena.

²⁸⁷ P. 42.

²⁸⁸ Ver ponto 2. 2. deste Capítulo, pág. 177.

Capítulo IV

O sistema de produção musico-teatral

1. A escolha do repertório

Dos teatros secundários ao Nacional, na preparação de uma temporada teatral, a escolha do repertório para levar à cena resultava, em grande parte, de um imperativo económico. Era necessário apostar em textos que caíssem nas boas graças do público e permanecessem o máximo de tempo em palco: rentabilizava-se a produção e poupava-se despesas em novos figurinos, cenografia e música. Por esse prisma, e tendo em conta os géneros que tinham maior popularidade entre o público, o leque de opções da sociedade teatral ou do empresário ficaria praticamente reduzido a dramas aparatosos, mágicas de grande espectáculo e comédias, de preferência ornadas de *couplets*. Mas os empresários e as sociedades teatrais faziam uso de um artifício engenhoso: juntavam sempre, em cada sessão, três a quatro peças de diferentes géneros. Um drama entalado entre duas comédias; uma mágica seguida de uma cena cómica num acto; um texto original português, muitas vezes proposto pelo autor numa base de relação amigável com o empresário ou a companhia, precedido de uma reposição traduzida de sucesso; a enésima representação de uma ópera cómica lado a lado com uma estreia absoluta – as combinações eram inesgotáveis e garantiam um serão variado ao seu público²⁸⁹. Para além de preencher minimamente os requisitos de uma camada intelectual com voz activa na imprensa que exigia ao teatro um papel exemplar na promoção da literatura nacional, o

²⁸⁹ Por vezes o abuso da reposição levava a reacções adversas, como se lê num jornal: “A estratégia theatral do director deste theatro, para não mostrar, que não convem a nenhum dos seus fins, nem ficava bem os seus meios, que o Fra-Diavolo cahira, como realmente cahio, como o conhecem todos os que sabem o que é theatro; tem doirado esta pilula com quantas comedias e dramas mais lhe parecem do agrado do publico, para lhe fazer tragar. Assim temos visto misturar Fra-Diavolo como todo o repertorio da Rua dos Condes: o fim é dizer, que o Fra-Diavolo foi tantas vezes à scena!... quando é bem certo que se dessem só o tal do Diavolo, não haveria alma viva com o paladar tão estragado, que lá quizesse ir ouvi-lo de graça!” (P, 13.11.1842).

empresário ou a companhia teatral conseguia satisfazer todas as camadas da audiência.

Escolhido o texto teatral, era necessário, na maior parte dos casos, encomendar a alguém a sua tradução do original, independentemente de a peça já ter sido encenada por outra companhia²⁹⁰. Não era comum o mercado editorial antecipar traduções de textos sem os mesmos terem passado pela prova da popularidade nos palcos. Além disso, é de supor que, se uma companhia quisesse pegar num texto já anteriormente encenado, fizesse da sua proposta de tradução (com um novo título incluído) a novidade que levaria mais público à sua produção. De facto, no século XIX os tradutores usufruíam de uma grande liberdade de acção no exercício do seu *métier*. O trabalho de tradução permitia múltiplas abordagens ao texto teatral original, com maior ou menor profundidade dramática: tanto se podia optar por uma tradução literal, como fazer um ajustamento da acção ao contexto português, como produzir uma adaptação livre, geralmente designada de imitação. De tal forma ficava nas mãos dos tradutores a configuração final de uma peça, que a importância dos mesmos se sobrepunha aos autores originais, reduzidos na maior parte dos casos a um injusto anonimato. De um modo geral, o espectador ou leitor de teatro sabia sempre – por via do cartaz, anúncio de imprensa ou edição – quem era o tradutor ou imitador, e poucas vezes quem era o autor da peça. Tome-se como exemplo quatro edições oitocentistas de peças teatrais musicadas pelo Joaquim Casimiro – o que aparecia na capa ou na folha de rosto era o seguinte:

²⁹⁰ A título de exemplo, a comédia *Um quarto alugado para dois*, imitada de um *vaudeville* francês e levada à cena no Teatro da Rua dos Condes com música de Casimiro, já fora apresentada no Teatro D. Maria II com um outro título: “Domingo, 13 do corrente, representou-se pela primeira vez n’este theatro uma chistosa comedia, intitulada - *Um quarto alugado para dois*. Esta comediasinha é uma excellente imitação de um engraçado *vaudeville* de M. Labiche, intitulado – *Frizette* – que foi representado pela primeira vez em Paris, no theatro do Palais Royal, em 28 de Abril de 1846, e que em 1850 esteve em scena, em portuguez, no theatro de D: Maria II, debaixo do titulo do – *Pae do pequeno* - onde obteve um excellente acolhimento”. (RE, n.º 8, 05.1854 p. 61).

Também o parecer de censura de Ernesto Biester sobre a peça *O Embaixador*, apresentada no Teatro D. Maria II com música do Casimiro, comprova a prática de fazer novas traduções de um mesmo texto teatral: “[...] basta ser de Scribe para ter a garantia de uma boa comédia. Já aprovei uma tradução muito inferior a esta, não sei para que theatro [...]. O meu parecer louvando justamente a facilidade e verdade do dialogo [...]. (Biester, Ernesto, “O embaixador” [parecer de censura], [manuscrito], 20.04.1860, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.)

1) **ULTIMA DESCOBERTA D'UM CHIMICO** / Comedia n'um acto / Imitação livre de / **Joaquim Maria de Andrade Ferreira** / Representada pela primeira vez no theatro normal de D. Maria II, em 7 de julho de 1858 / Lisboa / Escritorio do Theatro Moderno / 1858

2) **O GRUMETE** / Comedia-drama em dois actos / Tradução / **De F. da Costa Braga** / Representada, repetidas vezes, nos theatros da Rua dos Condes, em 1854 e das Variedades, em 13 de Setembro de 1865 / Bibliotheca Theatral, colecção de peças jocosas, representadas com applauso nos theatros publicos / Lisboa / Livraria de J. Marques da Silva – R. Nova do Carmo, 72 / 1866

3) **GRAZIELLA** / Drama n'um acto / **De J. Maria de Andrade Corvo** / Tirado das confidencias de Lamartine / Lisboa / Typografia do Panorama / Travessa da Victoria, 73 / 1861

4) **O OPIO E O CHAMPANHE** / **Comedia em um acto** / ornada de couplets / Por **Joaquim Augusto d' Oliveira** / Representada no Theatro da Rua dos Condes / Lisboa / Livraria de A. M. Pereira / rua Augusta, 50 e 52 / 1861

Nos dois primeiros exemplos apresentados não constam as autorias dos textos originais. No terceiro a obra publicada não é referida como tradução ou imitação, mas como tendo sido “tirada” de outra. No quarto chega-se mesmo a omitir que a comédia é uma versão do original francês *L'Opium et le Champagne*, apresentado por uma companhia francesa em 1854, no Teatro D. Fernando (*RE*, n.º 19, 01.1854, p. 149). Estas omissões aparentemente não chocavam ninguém. De um modo geral, aliás, público e crítica eram unânimes na sua preferência pelas imitações em relação a meras traduções, o que conferia ao trabalho do imitador uma certa aura de autor. O mesmo entendia o Estado. Um “Regulamento da administração dos theatros”, publicado pelo Ministério dos Negócios do Reino em Diário do Governo de 12 de Outubro de 1860, reforçava no artigo 39º que “as obras originais ou as boas imitações são preferidas às traducções” (*DL*, 12.10.1860). Uma carta do dramaturgo D. José de Almada e Lencastre escrita em 1858 a Francisco Palha, fornece um amplo testemunho sobre a questão da autoria:

Meu caro Francisco Palha,

Offereço-te esta peça [*Casamento singular*] por ser de todas as comedias, que tenho composto, ou accomodado á cena portugueza, a menos semsabor. Despretenciosa em quanto a estilo, dei-lhe o que nascia da acção ao correr da penna, sem obrigar um caixeiro, uma modista e dois criados do século dezenove a fallar como os *tratantes*, escudeiros, e servos do século decimo sexto. [...] Não sei se o desenho dos caracteres obedece a *Aristoteles*, se *Horacio* teria muito que dizer, se *Boileau* me provaria em verso que não presta. Eu por mim trataria de os convencer [...] que o traço [...] nem por isso pecca mortalmente contra a verosimilhança, e se apertassem muito comigo responderia que uma comedia de acção não é o mesmo que uma comedia de caracteres. Duas palavras agora em quanto á originalidade da idéa que a produziu. N'um dia de desenfado [...] entrei n'um café e pedi um jornal estrangeiro. Era o *Siecle*. [...] refugiei-me no folhetim. Era uma revista de theatros, onde se contava por alto o enredo de duas peças. Gostei da idéa inicial de uma d'ellas, intitulada – *Le clou aux Maris*. Fui para o campo, [...] arranjei um enredosinho sobre a tal idea, e d'aqui nasceu o – *Casamento Singular*. Tudo isto foi passado nos ultimos dias de Abril. Concluida a comedia levei-a para o *Gymnasio*, houve leitura geral, agradou aos nossos amigos d'aquelle theatro, e entrou immediatamente em ensaios. Como havia de qualificar esta comedia? De traducção não podia ser por que não tinha ao pé de mim o original. De imitação também não, por que, á falta da comedia francesa, que era n'um acto, não podia moldar as scenas portuguesas d'esta imitação sobre o andamento da acção da comedia estrangeira. Ficava a qualificação de original. [...] No entretanto a comedia estava em ensaios, o beneficio do nosso Taborda aproximava-se, a companhia estava quasi a partir para o Porto e o manuscripto não tinha ainda chegado da censura. Começava o ensaio geral, entrei no palco do theatro, e de repente um emissário chega e dá a noticia da reprovação da peça. Perguntei quem era o censor, a pergunta era escusada, a peça era minha e o censor era o senhor Silva Tullio. [...] Interveio o senhor Palmeirim [...]. A companhia foi para o Porto e só depois do seu regresso a Lisboa é que o *Casamento Singular* poudé ir á cena, salvo pela benevolência do mimoso poeta. [...] O senhor Silva Tullio, depois de me reprovar o Santo Agostinho aprovou já uma pequena comedia n'um acto, intitulada – *O Boa*

Língua²⁹¹ – que eu tinha na conta de soffrivel comedia de costumes. O parecer escripto sobre esta comedia, dizem-me que é extremamente lisongeiro. Mas a mim assustou-me. Foi-se-me a confiança com este parecer, e de tal modo, que na noite em que ella for á scena, fujo para o campo. Que queres não tenho coragem de assistir ao enterro de um filho, que eu julgava cheio de saude, mas que na minha opinião (de hoje, e depois d’aquelle parecer) esta tisico confirmado. [...] Teu primo e amigo D. José d’ Almada.

Lisboa, 18 de Setembro de 1858.²⁹²

A “nacionalização” de um texto estrangeiro, por via por exemplo da transferência do espaço parisiense para o de Lisboa, arrastando com isso a conversão dos nomes, lugares e referências para a língua e o contexto portugueses, constituía a regra na *praxis* teatral, com vantagens inegáveis para o seu impacto na plateia: reforçava o capital comunicativo com o público; mascarava a presença massiva de textos estrangeiros nos palcos portugueses; permitia alimentar os palcos com novidades sucessivas a que a produção nacional não conseguia corresponder; inscrevia no contexto sociocultural português um imaginário de comportamentos e estilos de vida que extravasava largamente os valores e costumes do pequeno meio nacional.

2. A intervenção da Censura

A carta de D. José de Almada e Lencastre atrás citada coloca-nos também perante a intervenção incontornável da censura. Todas as peças, originais, imitadas ou traduzidas, antes de apresentação ao público nos teatros subsidiados, tinham de ser

²⁹¹ Peça musicada por Joaquim Casimiro e estreada no Teatro D. Maria II; CASIMIRO, Joaquim, *O boa lingua* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 43//9; não foi encontrado nenhum exemplar do texto.

²⁹² in LENCASTRE, D. José de Almada e, *Casamento singular*, comedia em três actos (original), representada a primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico na noite de 2 de setembro de 1858, Lisboa, Escritorio do Theatro Moderno, 1858, p. 2-3.

submetidas ao parecer da Comissão de Censura²⁹³. No seguimento de regulamentos anteriores, o decreto de 16 de Janeiro de 1856 sobre a Censura Dramática, estipulava resumidamente o seguinte²⁹⁴:

- Nenhum drama poderia ser representado sem prévia censura (artigo 1.º);
- A censura compreendia a censura literária e a censura moral (artigo 2.º);
- O fim da censura moral era impedir que as peças dramáticas ultrajassem a religião e os costumes e convertessem o palco em instrumento de sátiras pessoais (artigo 3.º);
- O objectivo da censura literária era apreciar o merecimento intelectual das peças dramáticas, sustentar a presença da linguagem e quanto possível, a correcção do gosto (artigo 4.º);
- A “censura moral e politica” das peças destinadas aos teatros de 1.ª e 2.ª ordem era feita pelo Inspector Geral dos Teatros, à excepção das peças do Teatro D. Maria II, cuja censura pertencia ao Commissariado de Governo que presidia à sua administração (artigo 5.º);
- A Comissão de censores era formada por escritores de reconhecida reputação literária, estranhos à gerência teatral, e de reconhecida prudência (artigo 9.º);
- O censor tinha nove dias para elaborar o seu parecer de censura (artigo 15.º);
- No parecer do commissariado acerca das peças destinadas aos teatros de 1.ª ordem devia constar uma história sucinta do drama, com o desenvolvimento da sua ideia fundamental filosófica e a apresentação de um juízo severo sobre a “pureza, decência, e propriedade da linguagem, conveniência de estilo, lógica, dedução, e unidade de acção, estudo e observação dos costumes e efeito cénico” (artigo 21.º);
- No parecer classificar-se-ia a peça segundo o género: tragédia, comédia de carácter e costumes, comédia ligeira, drama histórico, drama de paixão, drama de actualidade, drama fantástico, etc. (artigo 22.º);

²⁹³ Sobre os Estatutos e funcionamento da Censura pela Inspeção-geral dos Teatros, ler Vasconcelos, 2003a: 209 e ss.

²⁹⁴ Magalhães, Rodrigo Fonseca, “copia autentica de Decreto de 16 do corrente, pelo qual é regulado o serviço da Censura Dramática” remetida “ao commissário do governo no theatro de Dona Maria 2ª”, [manuscrito], Lisboa, Paço das Necessidades, 26.01.1856, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

- Se a peça destinada aos teatros de 1.ª ordem fosse ópera lírica, farsa ou entremes de “baixa-comica”, melodrama de acção, “ou qualquer outra composição ofensiva da moral, da razão e da arte, ou que ata[casse] a religião, ofend[esse] a política, ou cont[ivesse] sátiras pessoais,” era rejeitada (artigo 24.º);

- Embora usando de menor severidade, também seriam rejeitadas as peças para os teatros de 2.ª ordem que “ofend[essem] a moral, a razão e a arte, que ataca[ssem] a religião ou [tivessem] sátiras, ou utili[zassem] linguagem grosseira” (artigo 25.º);

- Quando o parecer fosse de aprovação, poderia ser mais lacónico, ressaltando-se em todo o caso as emendas ou asserções que o director ou ensaiador do teatro, de acordo com o autor ou tradutor, julgasse conveniente fazer durante os ensaios (artigo 26.º);

- O autor ou tradutor podia recorrer do parecer (artigo 28.º).

Figuras de “reconhecida reputação literária”, a quem ficava a responsabilidade de avaliar e muitas vezes rectificar os textos que lhes eram propostos pelos empresários, faziam assim chegar ao público em geral o que entendiam serem produtos literários optimizados, enquanto objectos de consumo pedagógico. No entanto, o que era assumido como uma simples regulação do valor intelectual e literário da peça resultava, nas mãos de muitos censores, numa intervenção directa sobre o enredo – da alteração de palavras à supressão de deixas ou mesmo de cenas inteiras – que desfigurava o texto original, agindo frequentemente sobre as intenções irónicas ou críticas do seu autor.

Tomemos como exemplo a peça *As profecias do Bandarra*²⁹⁵, uma comédia de Almeida Garrett estreada no Teatro D. Maria II em 1858 com música de Joaquim Casimiro. Um dos alvos explícitos da censura que permitia o corte de cenas ou a rejeição integral de um texto prendia-se com peças que envolvessem a sátira pessoal.

²⁹⁵ GARRETT, Almeida, *As profecias do Bandarra* in *Teatro II*, Lisboa, Círculo de Leitores, D.L. 1984 (Obras completas de Almeida Garrett, vol. 12); CASIMIRO, Joaquim, *As profecias do Bandarra*, comédia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 41/13.

Era uma medida que se destinava a proteger figuras públicas – uma situação relativamente frequente, em comédias e sobretudo revistas. Não era este o caso de *As profecias do Bandarra*. A peça evocava uma personagem real mas histórica, do século XVI. Gonçalo Anes Bandarra (? – 1545?), um sapateiro de Trancoso, provavelmente cristão-novo, foi o autor de uma série de trovas de carácter profético e messiânico que usufruíram de enorme acolhimento entre a comunidade judaica quinhentista e que o levaram a ser alvo de um processo da Inquisição. Para muitos autores que se debruçaram sobre esta figura, do padre António Vieira a Fernando Pessoa, passando por muitas personalidades do século XIX, o mito do Sebastianismo e do Quinto Império têm a sua génese nos diversos textos enigmáticos de Bandarra, cujas cópias manuscritas circularam no território português, no Brasil e um pouco por todo o lado onde se espalhou a diáspora dos judeus portugueses (Carvalho, 2002: 7-37).

Com Almeida Garrett, a figura do Bandarra foi usada para tecer uma simples comédia de enganos passada na actualidade. A intriga era elementar. Tomé, um sapateiro, tinha por hábito, enquanto trabalhava, cantar umas quadras que lhe tinham sido ensinadas pelo seu antigo mestre e cuja origem desconhecia. Pantaleão, o boticário da rua, era um sebastianista ferrenho (um personagem excêntrico e consumidor de ópio) e reconheceu nas quadras excertos das profecias de Gonçalo Anes Bandarra. Convencido de que o sapateiro era a própria reencarnação do profeta, e que usaria o nome de Tomé para ocultar a sua verdadeira identidade, Pantaleão convida-o a jantar em sua casa, com a intenção de lhe dar a filha Catarina em casamento. Ela no entanto estava interessada no primo Sebastião e juntos combinam com Tomé e Ana da Troixa, (amásia de Tomé, contrabandista e empregada na casa de Pantaleão) um plano que só será desvendado ao público no fim da peça. Tomé entretanto é recebido com grande pompa na casa de Pantaleão, onde se encontram outros convidados sebastianistas, vestidos com bizarras roupas e adereços, numa óbvia caricatura a uma sociedade secreta do tipo maçónico. No fim do jantar dirigem-se todos em cortejo para o retrato de D. Sebastião, para formalizar o noivado. Pantaleão anuncia aos convidados que estão na presença do próprio Bandarra. Tomé não desfaz o equívoco, lança para o ar umas profecias desconchavadas e diz por fim que não pode ficar noivo, porque profetiza que é ao próprio rei D. Sebastião que

Catarina está destinada, e que o Desejado irá surgir naquela casa quando for meia-noite. Fica tudo espantado e numa grande excitação. Às doze badaladas, o retrato de D. Sebastião cai ao chão desocultando por trás um homem igual ao retrato, mas com a viseira descida. Era Sebastião, o primo da Catarina, com quem Pantaleão, sem o perceber, formaliza o noivado da filha. Desfeita a farsa, a peça termina com uma copla final dirigida ao público.

Mesmo perante este enredo aparentemente tão inócuo, o censor (por sinal o mesmo Silva Túlio que exasperara D. José de Almada) deixou a sua marca. Dizia o relatório:

Revi e approvei a comedia em 2 actos *As professias de Bandarra* escripta pelo visconde de Almeida Garrett. Esta peça foi improvisada para se representar n'um theatro particular, e por isso tem algumas lignas, que talvez no próprio theatro nacional de D. Maria II não sejam bem cabidas, taes como a que vai por mim subblinhada na sc. 7ª do 2º acto [...]. No mais acho mto. cómica e verdadeira a birra cega do boticário Pantalião, e chistosas as fallas em quasi todas as figuras que o auctor introduz nesta peça com aquelle grande talemão que todos lhe envejamos. Voto pois, porque seja posta em scena, mas bem estudada esta peça de tal auctor, que é inédita para o publico. (Silva Tullio, 15.06.1858)²⁹⁶

A parte do texto em causa era a que se segue. A certa altura, quando Tomé se faz passar por Bandarra em casa de Pantaleão, afirma que fora incumbido pelo próprio rei D. Sebastião de remodelar o governo para preparar a chegada do Desejado, e desata a fazer nomeações dos convidados da casa para cargos políticos muito onerosos: um para notário-régio, outro para mordomo-mor, outro para estribeiro-mor, as senhoras para camaristas... Ficam todos radiantes, mas Pantaleão faz-lhe notar: “Tanta bondade senhor! Mas permita-me somente que lhe observe. Alguns desses

²⁹⁶ Túlio, Silva, “As professias de Bandarra [parecer de censura]”, [manuscrito], 15.06.1858, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

empregos... há pessoas com direitos adquiridos a eles...” Tomé responde, peremptório: “Não quero saber de direitos e de tortos. Estou a organizar o país.” Pantaleão exclama “Ah! Bom, se isso é organizar o país!”, ao que Tomé atira com esta resposta que obviamente foi cortada pelo censor: “Pois organizar o país o que é, pateta, senão repartir a gente por si e pelos seus amigos?...”²⁹⁷.

A comédia de Garrett fora escrita em 1845, em pleno Cabralismo, e tivera a sua primeira apresentação num círculo privado de amigos, onde certamente a referência sarcástica ao governo de Costa Cabral caíra que nem mel na sopa. Que treze anos depois, em época de Regeneração, a mesma frase fosse suprimida da estreia pública no Teatro D. Maria II é um facto que só pode ser compreendido no contexto de um modelo de recepção que a Comissão do Teatro Nacional pretendia imprimir aos seus espectadores: aquele em que a diversão e alguma lição de história não ombreassem com qualquer crítica ao poder estabelecido, legitimado numa governação tida por muitos como modelo de estabilidade, após anos de deriva política. A frase foi sumamente considerada inoportuna pelo censor e retirada da cena. Fosse ainda vivo, que reacção teria o próprio Garrett a esta pequena mas significativa mutilação ao seu texto? Provavelmente teria sido conivente; poderia ter questionado o censor, mas nunca a censura. De facto, em 1858 continuavam na função de censores literários personalidades como Luís Augusto Palmeirim, Lopes de Mendonça e Mendes Leal, que vinham da nomeação conjunta, por decreto de Setembro de 1853, com Alexandre Herculano e o próprio Garrett (que morreria poucas semanas depois) à cabeça do Conselho Dramático (Santos, 1985: 439). No quadro ideológico dominante, em que o teatro se assumia inteiramente, na concepção do Estado, como um veículo privilegiado de instrução, a censura revestia-se das melhores intenções: constituía um instrumento de regulação do potencial pedagógico das peças perante o seu público. Mesmo na imprensa, nunca ninguém ousou contestar ostensiva e publicamente as medidas

²⁹⁷ Curiosamente, um exemplar dactilografado de *As profecias do Bandarra*, datado de 1967 e disponível na Biblioteca Arquivo do TDMII, com a indicação a esferográfica “adaptada para a TV”, contém quadras e várias deixas riscadas, indiciando uma acção censória bastante mais abrangente sobre o texto. Ver *As profecias de Bandarra* [texto dactilografado], 2 actos, comédia escrita no ano de 1845, de Almeida Garrett, [Lisboa], Teatro Nacional D. Maria II. Empresa Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro, [1967], acessível no MNT, cota MNT 5-154-37.

censórias ao teatro. Em vinte e um anos de actividade de Casimiro nos teatros (1841-1862), poucos são os casos em que a imprensa questiona directamente a legitimidade da acção da censura sobre os textos ou seus autores – pelo contrário, onde há indignação esta manifesta-se pelo defeito censório, e raramente pelo excesso, como se vê nos exemplos que se seguem:

O Theatro de D. Maria II continúa na insipidez e máo gosto. Nem o fiscal nem a commissão inspectora olham para a escolha dos dramas, tudo deixam ao arbitrio e bom gosto proverbial do Theodoro e do Epifânio [os ensaiadores]; e por isso nos apresentam um drama que acaba magnificamente bem. Um padraço querendo seduzir a filha de sua mulher, e esta dando-lhe um tiro na cabeça! E que tal de moralidade? O publico indignado pateou, porem o avultado subsidio lá se vai chupando, não importando a quem compete com os brados de toda a imprensa periodica. (*IP*, 12.01.1850)

As traducções deste theatro [TDF] merecem na maior parte uma austera e implacavel censura. É uma vergonha que se atropelle assim a lingua n'um theatro da capital. A scena é um recreio, mas é tambem uma escola. Convertel-a n'um patibulo, onde se supplicia a grammatica, a lingua, e até algumas vezes, a pronuncia, é um abuso que não podemos deixar correr sem reparos. (*RE*, 1.03.1850)

A filha mais velha teve ainda um chuveiro de representações, quando a primeira representação desta comedia [em cena no TG] foi já de mais; e é por isso que tornamos ainda a fallar della, parecendo-nos incrível que se queira sustentar em scena traducções tão insoffríveis, onde abundam erros de grammatica, arremedos continuados de termos franceses, expressões pouco convenientes [...]. É preciso por uma vez fechar as portas a esses traductores insupportaveis, que começam por não saber a lingua para que traduzem e acabam por ignorar aquella de que traduzem! (*GV*, 20.12.1852)

As posições dos diversos censores não estavam no entanto harmonizadas, e o interessante debate a que se assiste na troca de alguns relatórios²⁹⁸ mostra como as figuras conotadas com a ala liberal se revelavam mais abertas ao possível choque cultural que determinadas peças estrangeiras promoviam no contexto dos valores e costumes da sociedade portuguesa. A comédia imitada *Uma lição*, musicada por Casimiro e estreada no Teatro D. Maria II em 1858, constitui a esse nível um bom exemplo. O censor Mendes Leal dera-lhe o seguinte parecer²⁹⁹: “Examinei a comedia n’um acto, imitação destinada ao Theatro de D. Maria II, intitulada «Uma lição». É uma fábula singela, [...] no género da antiga farça [...], por que a recomendo”. Silva Túlio não demorou a mostrar outra posição:

Não concordo inteiramente com o parecer do vogal que primeiro reviu esta peça intitulada “Uma lição”. Para que a lição aproveite pela verosimilhança, tem de se alterar todas as sc. 18, 19, e 20, por que se em França se pode suppor o descasamento de uma família travar conversação, e entabular negociações matrimoniaes com um homem que lhe entra furtivamente em casa para raptar um donzela, transportando-se a acção para Portugal, não toleram isto os nossos costumes e brios, a ponto tal qual na peça se figura, em que o pai dá dinheiro em cima ao seductor da filha. De lições destas se desse, com lucro e a salvo, não faltariam cá alunos a esta escola! Também não posso permitir os símiles equívocos que saem da boca da creada Gertrudes [...], nem por que a mesma creada diz de *experiencia* própria [...]. Com estas correcções aprovo a comedia, pelos fundamentos dados pelo meu collega (25.05.1858)³⁰⁰.

²⁹⁸ De acordo com os Estatutos de 1841, a cada peça era atribuída uma comissão de censura composta de três membros, que analisavam e deliberavam o texto em separado. Reunidos os relatórios, teria de se chegar a um parecer conjunto (Vasconcelos, 2003a: 211)

²⁹⁹ Leal, Mendes, “Uma lição [parecer de censura]” [manuscrito], 6.05.1858, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

³⁰⁰ Túlio, Silva, “Uma lição [parecer de censura]” [manuscrito], 25.05.1858, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

Duas semanas mais tarde, Luís Augusto Palmeirim deliberava:

Entre o parecer dos meus dois collegas na Comissão os Sres. Mendes Leal e Silva Tullio, afirmo sem hesitação pela conclusão do parecer do primeiro censor pelos seguintes motivos. Aqui ao meu collega o Sr. Tullio se affigura como imoralidade revoltante, [...] e até do titulo desta peça “Uma lição” é diversamente encarada pelo Sr. Mendes Leal, e a razão é obvia. Um deduziu a sua conclusão da ideia geral da comedia, o outro apenas de um incidente sem pouca, ou nenhuma valia. Não admira portanto que tão diversas fossem as conclusões tiradas de principios oppostos. Eu lendo a comedia, e seguindo-lhe com cuidado o enredo dou de parecer que a *lição* de que se tracta é dada aos pais em circumstancias análogas [...] e não como suppõe o meu collega Tullio, a que se pode tirar dos incidentes das três cenas 19, 20 e 21 [...] em abono da ruim conclusão da peça. Por estas razões approvo plenamente a comedia 1 acto “Uma lição” (14.06.1858).³⁰¹

3. A produção do espectáculo

A contratação do compositor

Quando um director de ensaios, um ou dois meses antes de uma estreia, tinha acesso a um conjunto de novas peças para encenar, defrontava-se frequentemente com textos que comportavam uma forte componente musical. Tome-se novamente como exemplo a comédia de Almeida Garrett *As profecias do Bandarra*, estreada publicamente no Teatro D. Maria II em 1858. Logo na primeira página da Cena I do

³⁰¹ Palmeirim, Luís Augusto, “Uma lição [parecer de censura]” [manuscrito], 16.06.1858, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

exemplar manuscrito³⁰² existente no Arquivo do Teatro D. Maria II, o que se lia era o seguinte:

Acto Primeiro

Rua na cidade velha; á esquerda, um vão de escadas com todo o necessario para o estabelecimento de um remendão; no fundo, uma botica antiga com duas portas praticaveis, meias-portas, etc.

Scena I

Lazaro, e outros praticantes da botica pisando em almofarizes, etc., e cantando

CORO

Na nossa botica
Há tudo, há tudo como na botica.
Só opio é que não;
Que todo o que havia, tomou-o o patrão

Lazaro – Psiu, que ahi vem o sr. Procopio!
Praticantes – Deixal-o vir, vamos cantando: ele não percebe.
Lazaro – Pois vamos lá. (Canta)

Cá no receiptuario
Há um electuario,
Que o não tem igual outro boticario.
[...]

³⁰² GARRETT, Almeida, *As prophessias do Bandarra*, comedia em 2 actos [manuscrito], acessível na Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, cota 010/04, p. 2.

Avançando pelas páginas do manuscrito, o enredo de *As profecias do Bandarra* incluía diversos números musicais, nomeadamente: as quadras do Bandarra cantadas pelo sapateiro Tomé; os coros com que os funcionários da botica se entretinham a cantar, enquanto trabalhavam; os coros e danças no grande jantar em casa do boticário Pantaleão; o *couplet* final dirigido ao público. Tudo contado, o ensaiador do Teatro D. Maria II, à época Luís da Costa Pereira (Sequeira, 1955 I: 198 e ss), deparou-se com um texto que tinha catorze momentos musicais compreendendo quatro solos e dez coros, distribuídos pelos dois actos.

Era necessário contratar alguém para escrever a música, e a escolha recaiu sobre o compositor Joaquim Casimiro Júnior, o que no contexto de produção musico-teatral da época não constituía surpresa. Juntamente com Santos Pinto, Casimiro foi de longe um dos compositores mais solicitados pelo Teatro Nacional. Que serviço teria Joaquim Casimiro de realizar, e com que contrapartida, para este tipo de encomenda? Até hoje não foi detectado nenhum contrato estabelecido pelo Teatro D. Maria II ou qualquer outra empresa teatral com Joaquim Casimiro Júnior ou outros compositores coevos. O único exemplar de contrato até ao momento revelado através de estudos musicológicos refere-se a um período bastante anterior, à temporada de 1806-1807, envolvendo o compositor António José do Rego³⁰³ e a empresa do Teatro da Rua dos Condes. Contratado na qualidade de mestre de música, Rego tinha como obrigações:

- Compôr a música das farsas novas que se pusessem em cena durante o ano teatral de 1805-06, assim como coros, marchas, “ou outra qualquer Muzica, que se f(izesse) indispensavel”;

- Ensaiar e meter em cena quer as músicas de sua autoria quer as provenientes de reposições, até ao dia do ensaio geral.

Como vencimento, o compositor recebia 48\$000 por mês, dividido em duas prestações quinzenais Para além deste contrato como director musical para uma temporada integral, outros documentos associados ao mesmo compositor revelam o

³⁰³ António José do Rego Correa e Cunha (1765? - 1844?): compositor; estudou no Seminário da Patriarcal; em 1804 trabalhou no Teatro do Salitre; em 1806 assume a direcção musical do Teatro da Rua dos Condes, passando no ano seguinte, com as mesmas funções, para o Teatro São Carlos; em 1817 figura como mestre de música do Teatro do Bairro Alto (Ávila, 1989: 28 e ss).

pagamento resultante de encomendas peça a peça para o Teatro S. Carlos, em 1807 (Ávila, 1989: 28 e ss).

No caso de Joaquim Casimiro, a situação seria relativamente semelhante. Ainda que de forma incompleta – dada a incógnita sobre a data e local de estreia de muitas peças –, o cruzamento de dados proveniente das diversas fontes disponíveis permite alinhar cronologicamente parte da sua produção musico-teatral nos seguintes termos (Quadro I):

Quadro I
Relação encomendas/teatros por ano

Ano	Peças estreadas	Teatros	Total de teatros
1841	1	TS	1
1842	4	TS	1
1843	1	TS	1
1844	1	TRC	1
1845	2	TS, TDMII	2
1846			
1847	1	TG	1
1848			
1849	3	TG ou TDMII	1
1850	5	TG e TDF	2
1851			
1852	3	TG	1
1853	7	TG e TDMII	2
1854	12	TG, TDMII e TRC	3
1855	10	TG, TDMII e TRC	3
1856	6	TG, TDMII e TRC	3
1857	6	TG, TDMII e TRC	3
1858	11	TG, TDMII e TV	3
1859	20	TDMII, TV	2
1860	5	TDMII e TG,	2
1861	3	TDMII	1
1862	7	TDMII e TG	2

Observando o quadro conclui-se que Joaquim Casimiro, sobretudo a partir da década de cinquenta, colaborava como compositor com dois a três teatros ao longo de um mesmo ano, o que leva a supor que, para além de determinadas temporadas em que se fixou como director musical ao serviço de uma companhia em particular – como é o caso do Teatro do Salitre, entre 1841 e 1843 ou do D. Fernando, em 1850, para a direcção de óperas cómicas –, recebeu também, e sobretudo, inúmeras encomendas de composições peça a peça. A presença da sua música nos palcos de Lisboa era constante.

No ano de 1857, por exemplo, só entre Janeiro e Setembro, a *Revolução de Setembro* devolve-nos um calendário teatral preenchido por peças musicadas por Casimiro, em reposição ou estreia. A 5 de Janeiro o Teatro do Ginásio repunha *O juiz eleito* (1854) e a 11 via-se novamente *A filha do ar* (1856). Também no Teatro da Rua dos Condes sucediam ao longo do mês *Um marido como há muitos*³⁰⁴, o drama bíblico *Sansão ou a Destruição dos filisteus* (1855) e *O homem singular*³⁰⁵. A 7 de Fevereiro estreava no Teatro do Ginásio a comédia fantástica *O cabo da caçarola*³⁰⁶, “a música escrita pelo sr. Casimiro Júnior”, enquanto a 14, voltava à cena no Teatro da Rua dos Condes *A torre suspensa*³⁰⁷ (1856). Março foi mês de estreias: *A trança da minha mulher*³⁰⁸ e *Quem apanha um milhão*³⁰⁹ no Teatro D. Maria II e, no Teatro da Rua dos Condes, a comédia *Os três mentecaptos*³¹⁰, “ornada de música do sr. Casimiro”. A 14, no Teatro da Rua dos Condes estreava *Na casa da guarda*³¹¹ e no Teatro do Salitre,

³⁰⁴ Não foi encontrado nenhum exemplar do texto ou da música. A atribuição da música a Casimiro é de Vieira (1900: II, 426).

³⁰⁵ Não foi encontrado nenhum exemplar do texto ou da música. A atribuição da música a Casimiro é de Vieira (1900: II, 425).

³⁰⁶ Não foi encontrado nenhum exemplar do texto, cuja autoria é atribuída por Vieira a José Carlos dos Santos (Vieira, 1900: I, 254) e por Sousa Bastos a Joaquim Augusto de Oliveira (Bastos, 1908: 244).

³⁰⁷ Não foi encontrado nenhum exemplar do texto ou da música. A atribuição da música a Casimiro é de Vieira (1900: I, 253); o texto, de acordo com Sousa Bastos, é de Carlos Augusto da Silva Pessoa (Bastos, 1908: 249).

³⁰⁸ CASIMIRO, Joaquim, *A trança da minha mulher* [música manuscrita], acessível no TNDMII, cota V. 02; não foi encontrado nenhum exemplar do texto.

³⁰⁹ CASIMIRO, Joaquim, *Quem apanha um milhão*, comédia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 41//2; não foi encontrado nenhum exemplar do texto.

³¹⁰ Não foi encontrado nenhum exemplar do texto ou da música.

³¹¹ ARAÚJO Júnior, Luís de, *Na casa da guarda*, entalção em um acto ornada de *couplets*, representada no teatro da rua dos Condes, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1861; não foi encontrado nenhum exemplar da música, cuja atribuição a Casimiro é de Vieira (1900: II, 426).

repunha-se *A assinatura em branco*³¹², “ornada de música” (1850, TDF). A 8 de Maio subia à cena no Teatro do Ginásio o drama *Safo*³¹³. Em Junho, no Teatro do Salitre, repetia-se *Um namoro da janela*³¹⁴, “ornado de musica” (TDMII, 1856); em Setembro, no Teatro do Ginásio, repunha-se *Miguel o torneiro* (1853) e pouco depois estreava *Quando nós éramos rapazes*, “ornada de coros e harmonias”.³¹⁵

Este panorama confirma as palavras de Ernesto Vieira, quando menciona que a partir de 1850, com o sucesso obtido com a farsa lírica *O ensaio da Norma* (TG, 1849) e sobretudo, a ópera cómica *A batalha de Montereau* (1850, TDF), Joaquim Casimiro passou a ser o compositor teatral “mais em voga no seu tempo. Todos o queriam, todos solicitavam o seu trabalho que elle desempenhava com febril actividade” (Vieira, 1900 I: 251). É provável, portanto, que, face aos crescentes pedidos das companhias dramáticas, Casimiro tenha gerido a sua carreira sobretudo na base da resposta a encomendas peça a peça para diferentes teatros, recebendo pelo serviço de composição e ensaios com os actores e a orquestra honorários que podiam ir, em valores arredondados, dos 10\$000 a 50\$000 réis, dependendo do número e extensão das partes musicais de cada peça. Segundo Ernesto Vieira, Casimiro cobrava \$960 réis por copla, e nas peças extensas \$240 réis por página (Vieira, 1900 I: 255). Assim sendo, os honorários obtidos em peças tão díspares de tamanho como as do quadro que se segue poderiam, de acordo com os valores referidos, ser os seguintes (Quadro II):

³¹² Não foi encontrado nenhum exemplar do texto ou da música, cuja atribuição a Casimiro é de Vieira (1900: I, 250).

³¹³ CASIMIRO, Joaquim, *Sapho* [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 44//10; Não foi encontrado nenhum exemplar do texto.

³¹⁴ CASIMIRO, Joaquim [Namoro] *Á janella*, comedia em 1 acto [música manuscrita], acessível no TNDMII, cota E.01; Não foi encontrado nenhum exemplar do texto de Mendes Leal, cuja imitação é atribuída por Andrade Ferreira in *RE*, 31.08.1856.

³¹⁵ A reposição de peças anos mais tarde, no mesmo ou noutro teatro, é frequente, um facto que se explica tendo em conta a circulação de ensaiadores e empresários teatrais pelos vários palcos de Lisboa, transportando consigo peças de sucesso já garantido.

Quadro II

Peça teatral e género	Números musicais	Recursos vocais e instrumentais	Págs.	Estimativa de honorários ao número	Estimativa de honorários à página
<i>O astrólogo</i> , drama.	12	Flautim, fl, 2 cl, ob, 2 cor, 2 corneta, 3 trb, timp, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	40	11\$520	9\$600
<i>Egas Moniz</i> , drama.	5	Fl, ob, 2 cl, ob, fag, 2 cor, corneta, 4 clarins, 2 trb, timp, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	29	4\$800	6\$960
<i>A filha do ar</i> , mágica.	33	Flautim, fl, ob, cor ingl, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, timp, campainhas, acordeão, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	196	31\$680	47\$040
<i>Nem russo nem turco</i> , comédia	5	Fl, 2 cl, 2 fag, 2 cor, corneta, 3 trb, figle/oficleide, timp, tamborim, triângulo, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	68	4\$800	16\$320
<i>Ópio e champanhe</i> , comédia ornada de couplets	15	Flautim, fl, cl, 2 cor, corneta, trb, timpani, VV, 2 vl, vla, vlc, cb	46	14\$400	11\$040
<i>As profecias do Bandarra</i> , comédia.	12	Flautim, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, figle, timpani, VV, 2 vl, vla, vlc, cb	51	11\$520	12\$240
<i>Uma senhora para viajar</i> , comédia.	6	Fl, 2 cl, cornetim, campainha, guizeira, chicote, V, vlc e cb.	20	5\$760	4\$800

Qual terá sido a modalidade escolhida para cada exemplo: ao número musical ou à página? É uma questão que fica sem resposta. Secundando a informação de Vieira, provavelmente o pagamento à página destinava-se às obras mais extensas

porque se por um lado utilizavam maiores recursos vocais, instrumentais e compositivos (ex: *A filha do ar*), por outro constituíam encomendas lucrativas pelo total a receber; em contrapartida, o pagamento ao número musical applicava-se a pequenas comédias (das quais muitas se reduziam ao *couplet* final) e outras peças com uma componente musical mais simples e de reduzido número de páginas, mas que continuava a exigir do compositor todo o trabalho de ensaios com o elenco e a orquestra (ex: *Uma senhora para viajar*).

De qualquer modo, um orçamento de despesas do Teatro D. Maria II para a temporada de 1860-1862 estipulava a quantia média de 16\$000 réis para a composição e ensaios da música, por cada comédia de um acto³¹⁶:

Orçamento de despesas do Theatro de Dona Maria 2ª para o futuro anno
theatral de 1 de Novembro de 1860, a 31 de Outubro de 1862

[...]

Director dos ensaios, com o vencimento mensal de 25\$000

Capitulo 2º

Archivo

Composições dramáticas: A actual admn. não costuma comprar peças;
attendendo porem que alguns auctores não entregão as suas producções sem
esta condição, deve-se arbitrar para este artigo a quantia mensal de 12\$000
(mensal) 144\$000 (anual)

Composições musicaes: Ordinariamente dão-se mensalmente neste theatro 2
comedias em 1 acto; pode-se calcular que metade tem couplets e geralmente
custa a composição de musica e ensaios destes a quantia de 16\$000
192\$000 (anual)

[...]

Orchestra 15\$000 (por recita)

³¹⁶ “Orçamento de despesas do Theatro de Dona Maria 2ª para o futuro anno theatral de 1 de Novembro de 1860, a 31 de Outubro de 1862” [manuscrito], 1860, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3715.

A composição dos números musicais

Concretizada a encomenda da música para *As profecias do Bandarra* pela direcção do Teatro D. Maria II, Joaquim Casimiro compôs um conjunto de doze números vocais, para solista e/ou coro, com as seguintes características³¹⁷ (Quadro III):

Quadro III

1º Acto

Nº musical	Instrumentos	<i>Incipit</i>	Extensão
[Nº 1]	Flautim, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, figle, timp, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	Na nossa botica	147 c.
Nº 2	Cl, V, 2 vl, vla, vlc, cb.	Eu faço obra de dura	52 c.
Nº 3	V, vl, vla, vlc, cb.	Vejo tanta misturada	9 c.
Nº 4	Flautim, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, figle, timp, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	Acudamos já depressa	73 c.
[Nº 4 a]	Flautim, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, figle, timp, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	Vá toda a futrica	35 c.

2º Acto

Nº musical	Instrumentos	<i>Incipit</i>	Extensão
Nº 1	VV	Há-de se chamar Gonçalo	4 c.
Nº 2	VV	Há-de se chamar Gonçalo	8 c.
Nº 3	VV	Já o tempo desejado é chegado	5 c.
Nº 4	Flautim, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, figle, timp, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	Já o tempo desejado é chegado	62 c.

³¹⁷ CASIMIRO, Joaquim, *As profecias do Bandarra*, comedia [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 41//13.

Nº musical	Instrumentos	Incipit	Extensão
Nº 5	Flautim, 2 cl, fag, 2 cor, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	Baile Fernando e Constança	18 c.
Nº 6	V, 2 vl, vla, vlc, cb.	Todos quantos aqui estais	14 c.
Nº 7	Flautim, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, figle, timp, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	Já o tempo desejado é chegado	62 c.
Nº 8	Flautim, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, figle, timpani, VV, 2 vl, vla, vlc, cb.	E vós todos que me ouvis	25 c.

Os doze números musicais foram inseridos no espectáculo exactamente como a peça escrita por Garrett determinava, nos momentos estabelecidos, com os solos e conjuntos vocais que estavam pré-definidos e sem qualquer alteração ao texto destinado ao canto (Quadro IV):

Quadro IV

1º Acto

Nº musical /cena	Didascálias, deixas e incipit
Nº 1 /cena I	Lázaro, e outros praticantes da botica pisando em almofarizes, etc., e cantando CORO Na nossa botica Há tudo, há de tudo [...]
Nº 2 / cena IV	TOMÉ – [...] (<i>Escarra grosso, como quem limpa a voz. Cantando e cozendo</i>) Eu faço obra de dura E não ando pela rama [...]
Nº 3 / cena VI	PANTALEÃO – Canta. TOMÉ (<i>cantando</i>) Vejo tanta misturada Sem haver chefe que mande [...]
Nº 1 / cena VII	Lázaro, e outros praticantes <i>espreitando da botica</i> CORO Na nossa botica Há tudo, há de tudo [...]

Nº musical /cena	Didascálias, deixas e <i>incipit</i>
Nº 4 / cena XI	<p>PANTALEÃO – Que é isto?... [...] Lázaro, rapazes, acudam! Tragam bálsamos, unguentos, éter [...]!</p> <p>CORO DOS PRATICANTES</p> <p><i>(que trazem diversas garrafas)</i></p> <p>Acudamos já depressa</p> <p>Venha toda a medicina [...]</p>
[Nº 4 a] / cena XII	<p>CORO</p> <p>Vá toda a futrica,</p> <p>Vá para a botica [...]</p>

2º Acto

Nº musical	Didascálias, deixas e <i>incipit</i>
Nº 1 / cena I	<p>CORO (<i>dentro</i>)</p> <p>Há-de se chamar Gonçalo</p> <p>Já que nesta casa entrou</p> <p>ANA – E aquela teima do nosso Pantaleão, que o meu homem não é Tomé, que é Gonçalo! [...]</p>
Nº 2 / cena II	<p>ANA – Oiça, oiça o que eles cantam.</p> <p>CORO (<i>dentro</i>)</p> <p>Há-de se chamar Gonçalo</p> <p>Já que nesta casa entrou [...]</p>
Nº 3 / cena V	<p>CORO (<i>dentro</i>)</p> <p>Já o tempo desejado</p> <p>É chegado [...]</p> <p>ANA – Parece o coro das Trinas do Mocambo. Para que lhes havia de dar aos patetas dos ginjas! [...]</p>
Nº 4 / cena VI	<p>Catarina, Pantaleão, de capa e volta com uma espécie de guião branco como o da câmara, Tomé ridiculamente vestido no traje de D. Sebastião, Procópio e vários outros ginjas de capa e volta, Frei Bernardo de samarra, várias senhoras moças vestidas de gala, Lázaro e os praticantes com tochas, etc., tudo perfeitamente caricato; e vêm em forma de procissão. Inclina-se diante do retrato de D. Sebastião e formam alas, Pantaleão e Tomé ficam no meio. O coro vem cantando.</p> <p>CORO DE DAMAS</p> <p>Já o tempo desejado</p> <p>É chegado [...]</p>

Nº musical	Didascálias, deixas e <i>incipit</i>
Nº 4 / cena VI (cont.)	CORO TODO Viva el-rei D. Sebastião E o seu profeta Bandarra!
Nº 5 / cena VI	CORO Baile Fernando e Constança! [...]
Nº 2 / Cena VII	CORO Há-de se chamar Gonçalo Já que nesta casa entrou.
Nº 6 / cena VII	TOMÉ – Pantaleão, atenção! Atenção, todos. [...] Todos quantos aqui estais E que patetas ficais [...]
Nº 7 / cena VII	TOMÉ – [...] Toquem as charamelas. Isto vai em ar de procissão, já que vamos para a capela. Tudo adiante [...]. Vamos! (<i>Vão saindo todos a pouco</i>) TOMÉ (<i>canta</i>) – Já o tempo desejado É chegado [...] CORO Viva el-rei D. Sebastião E o seu profeta Bandarra
Nº 8 / cena VII	TOMÉ – Ora casem, vão-se deitar, e amanhã explicarão as profecias ao velho. (<i>Para o público cantando</i>) E vós todos que me ouvis E assistis A esta grande função, Fazei todos algazarra E aplaudi a aclamação CORO De el-rei D. Sebastião E o seu profeta Bandarra. FIM

O facto de a intervenção musical de Casimiro na peça não ter comportado qualquer alteração ao texto original ou à sua estrutura mostra até que ponto o dramaturgo, o compositor e o ensaiador estavam na posse comum das convenções estabelecidas em relação à música teatral.

Porém, no processo de encenação podiam ocorrer alterações ao texto inicialmente redigido e ao plano original dos números musicais. Limitações orçamentais, alterações imprevistas do elenco, a obrigação de cumprir com alguns dos termos contratuais dos actores ou simples falta de tempo podiam determinar a supressão de cenas de bailado e um ou outro número musical, como se verá mais à frente no exemplo do drama *Egas Moniz*.

A montagem

Pôr em cena uma peça teatral implicava coordenar múltiplos aspectos da sua produção com o elenco, o corpo de baile e a orquestra: encenar as cenas declamadas; reunir o guarda-roupa, adereços e elementos cenográficos; coreografar uma a duas cenas de baile; compor, inserir e ensaiar os números instrumentais e vocais. O director de ensaios, o cenógrafo, o mestre de guarda-roupa, o mestre de dança e o mestre de música (também designado de director de música) encarregavam-se de cada um destes aspectos. Se o primeiro exercia as suas funções a tempo inteiro e praticamente em exclusividade, os outros, provavelmente contratados temporariamente para o efeito, só tinham de marcar presença em períodos determinados e, preferencialmente, curtos. A acompanhar as encenações dos textos originais estavam frequentemente os seus autores.

No Teatro D. Maria II para cada mês de trabalho era elaborado um Diário com os vencimentos, a descrição pormenorizada das actividades diárias, as estreias e representações, as receitas de bilheteira e um relatório sobre o desempenho dos actores e a recepção do público. Os Diários dos meses de Agosto a Outubro de 1862, registados pelo director de ensaios João Pinto Carneiro, apresentam as actividades desenvolvidas em torno do drama em cinco actos *Egas Moniz* de José da Silva Mendes

Leal Júnior, musicado por Joaquim Casimiro e estreado no dia 7 de Outubro. A distribuição e remuneração do elenco foram as seguintes³¹⁸:

1.ª Emília das Neves – papel de Theresa Affonso venc. ilíquido: 144\$000 e 70\$000; líquido: 214\$000

Manuela Rey – papel de Violante venc. i/l: 60\$000

Emília Pimentel – papel de Lourenço Viegas ven. i/l: 52\$800

Tasso – papel de [Egas o Trovador] ven. i/l: 72\$000

Teodorico – papel de Egas Moniz vem. i/l: 72\$000

Sargedas – papel de Frei Bernardo vem. i/l: 72\$000

Domingos Ferreira – papeis de Gonçalo Mendes e D. Pedro de Lara ven. 52\$800

António Xavier de Lima – papel do infante D. Afonso Henriques ven. 52\$800

José Carlos dos Santos – papel de D. Afonso VII de Leão 52\$800

2.ª Camilla Amélia Simões – papel de rainha D. Berenguela 36\$000

Augusto César de Lacerda – papel de Fernão Gomes 36\$000

Pedro Pinto de Campos – papel de Ruy Vellasques 28\$800

Manuel Correia da Silva – papel de Gotero 30\$000

Joaquim da Silva Moreira – papeis de Soeiro Mendes e arcebispo Gilmiro 22\$400

3.ª José António Farruja – papel de Velleco de Paço de Sousa 12\$000

Os ensaios eram diários, incluindo sábados e domingos. A selecção e a transcrição dos aspectos mais relevantes de cada um dos Diários permitem seguir a par e passo todo o processo de montagem do espectáculo teatral:

³¹⁸ Carneiro, João Pinto, "Mapa mensal" do "Diário de Agosto" [manuscrito], 1862, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II, diários.

Diário de Agosto³¹⁹

Sexta-feira, 1: apresentação da lista do elenco para a próxima época teatral, a começar em Novembro.

Segunda-feira, 4: ensaios de manhã e de tarde das comédias *Depois do baile*, *Felicidade conjugal*. “Escolheram-se as armaduras e adereços que podem aproveitar para o drama *Egas Moniz*, que deve subir à scena no dia do casamento d’Elrei”.

Terça-feira, 5: “escolheu-se guarda-roupa pertencente a *O Astrologo*, entre outros, porque serve ao tempo do *Egas Moniz*”.

Quinta-feira, 7: “retiraram-se da arrecadação os modelos dos capacetes, bacinetes, escudos para o *Egas Moniz*”.

Domingo, 10: “ensinos de manhã, escolha dos figurinos e outros trabalhos para o *Egas Moniz*”.

Sexta-feira, 15: ensaios, completaram-se os roteiros para o drama *Egas Moniz*.

Segunda-feira, 18: ensaios e “prova do drama *Egas Moniz*”.

Quarta-feira, 20: “Ensaio de manhã do drama *Egas Moniz*. Contractou-se o mestre que deve ensaiar e dirigir o bailado desta peça, assim como o alfaiate que a deve vestir”.

Quinta-feira, 21: ensaio do drama de manhã, compra de fazendas de tarde.

Domingo, 24: acumulação do ensaio de *Egas Moniz* com o drama *Vingança*.

Segunda-feira, 25: “Metteu-se em scena o prologo e 1º acto deste ultimo. Á tarde, os mesmos ensaios, marcando-se o 2º da *Vingança*. Foi convidado o professor Cazemiro p^a compor a musica dos coros e bailados do *Egas Moniz*”.

Terça-feira, 26: ensaios; “Por anuencia dos empresários do S. Carlos, escolheram-se nos depositos daquelle theatro os objectos seguintes, que devem servir no *Egas Moniz* – 46 capacetes, 36 espadas, 7 adagas, 4 punhaes, 6 harpas, 8 lyras, 42 escudos, 8 lanças, 1 montante, 1 bordão de peregrino, 1 bastão, duas mitras, duas cadeiras romanas, 4 tamboretos turcos, 4 coxins, 6 trombetas e 2 clarins”.

³¹⁹ Carneiro, João Pinto, “Diario de Agosto” [manuscrito], 1862, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II, diários. No espaço referente à Segunda-feira, dia 29, do Diário de Dezembro de 1862 lê-se: “Foi dispensado o ensaio de manhã. Além do numero de doentes, os artistas pediram para assistir ao funeral do maestro J. Casimiro Junior, hontem falecido.”

Quarta-feira, 27: ensaios da comédia *Amor e Conquista* e do drama *Vingança*, e de tarde do *Egas Moniz*.

Quinta-feira a Domingo, 31: ensaio de *Vingança*, *Egas Moniz* e *Pagem da Duquesa*.

Diário de Setembro³²⁰

Terça-feira, 2: ensaio da *Vingança*, “tomaram medidas dos vestidos para o *Egas*”.

Sábado, 6: “ensaios e espectáculo em benefício de Anastácio Rosa: drama *A Vingança*, original de Camilo Castelo Branco e Ernesto Biester; recitação pelo beneficiado do poema *O Firmamento* de Soares de Passos; a comédia *Um anno em 15*. Rendimento: 289\$000”.

Segunda-feira, 8: ensaio de várias peças incluindo *Egas Moniz*. “Escurturaram-se p^a o bailado deste drama 10 bailarinas ao theatro de S. Carlos, entre dansarinas e corypheas, dando-se às 1^{as} 1000 rs, e às 2^{as} 700, por cada noite que este drama for à scena, e fornecendo-se-lhes sapatos, flores”.

Quarta-feira, 10: “ensaios vários incluindo meter-se em cena 1^o e 2^o acto do *Egas*. À noite 1^o ensaio do bailado – escurturaram-se mais duas corypheas”.

Sexta-feira, 12: “ensaios vários e 3^o e 4^o acto de *Egas*; á noite ensaio do corpo de baile”.

Sábado, 13: “ Escurturou-se a dansarina Massigliani, na qualidade de 1^a bailarina, por 2\$400 em cada recita, calçado e flores, de tarde ensaio do bailado. Espec. em beneficio do actor José Carlos dos Santos, que traduziu as comedias francesas apresentadas *Depois do Baile* e *Felicidade Conjugal*. Rendimento: 281\$000”.

Domingo, 14: “ensaio do ultimo acto de *Egas*”.

Segunda-feira, 15: “ensaio do *Egas* até ao 4^o acto. Á noite ensaio do corpo de baile. Mandaram-se fazer sessões de trabalho aos trabalhadores de carpintaria”.

Quarta-feira, 17: ensaio do drama e bailado. “Deu-se ao cabo de comparsas a lista das figuras que devem formar o corpo de comparsas para este drama”.

³²⁰ Carneiro, João Pinto, “Diario de Setembro” [manuscrito], 1862, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II, diários.

Quinta-feira, 18: “Desobrigando-se os Snh.es Rambois e Cinatti do compromisso de fazerem a mobília p^a dous actos deste drama, tomaram-se dous carpinteiros p^a este fim”.

Sexta-feira, 19: “Receberam-se os vestidos p^a corista e figurantes, que se faziam fora do guarda-roupa”.

Sábado, 20: “ensaio de manhã do 1^o e 2^o actos em apuro do *Egas* Espec. 35^a repres. em benefício dos Asilos da ilha da Madeira 234\$000”.

Domingo, 21: “ensaio de manhã do drama em apuro, até 3^o acto”.

Segunda-feira, 22: “ensaio do drama apurado até 4^o acto, à noite ensaio de coros e bailado”.

Terça-feira, 23: “de manhã ensaios das comédias, de tarde dos coros, á noite espec. com as comédias em benef. do Montepio Filarmónico 225\$000”.

Quarta-feira, 24: “ensaio de apuro do *Egas*, de tarde coros, á noite bailado”.

Quinta-feira, 25: “de manhã ensaio de apuro de o *Egas*, à noite com os comparsas”.

Sexta-feira, 26: ensaios das comédias e do drama, com coros e bailado.

Sábado, 27: prova de uma comédia e ensaio de coros e bailado.

Segunda e Terça-feira, 30: “ensaio de *Egas* e *Tentação*. Á noite *Egas* com figurantes e comparsa”.

Diário de Outubro³²¹

Quarta-feira, 1: ensaio de várias peças, de noite ensaio dos coros e bailado do *Egas Moniz*. “Em vista das noticias telegraphicas de Génova, mandaram-se accelerar os trabalhos do guarda-roupa, e adereços, instando-se ao mesmo prazo com os scenographos p^a apresentarem as vistas, afim de com ellas se verificarem os ensaios gerais”.

Quinta-feira, 2: “de manhã *Egas* em apuro. Até ao 12.30 ensaio de coros, bailados, charamelleiras e orchestra. Á noite com figurantes e comparsas”.

Sábado, 4: “ensaio das *Tentações*, à noite *Egas*: figurantes, comparsas, coros, bailados, orchestra”.

Domingo, 5: “Manhã descanso, por falta de cenario e obras em curso, foram suspensas represe. Noite, ensaio geral de *Egas*”.

³²¹ Carneiro, João Pinto, “Diario de Outubro” [manuscrito], 1862, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II, diários.

Segunda-feira, 6: “em consequência de o ensaio geral de domingo ter acabado às duas da manhã, e outras razões, o ensaio de hoje foi cancelado”.

Terça-feira, 7: estreia do drama em cinco actos *Egas Moniz*, original de José da Silva Mendes Leal.

Sintetizando a informação contida nos Diários, para o drama em cinco actos *Egas Moniz*, estreado no dia 7 de Outubro, os preparativos começaram apenas com dois meses de antecedência: quatro dias para escolher adereços e guarda-roupa e trinta e seis dias de ensaios (manhã, tarde e/ou noite), incluindo alguns sábados e domingos. O mestre de dança foi contratado a 20 de Agosto o mestre de música, Joaquim Casimiro, cinco dias mais tarde, e os treze bailarinos a um mês da estreia. Para uma peça com cinco números musicais, dos quais quatro com coro e um bailado, a música terá sido praticamente composta em dezasseis dias, a tempo do primeiro ensaio da cena de baile, marcado para 10 de Setembro. Os ensaios com os coristas e bailarinos totalizaram doze, a cargo do Casimiro e do mestre de dança. Os ensaios com a orquestra completa reduziram-se a três, em cima da estreia. Tudo era feito com extrema rapidez. Os adereços foram cedidos pela empresa do Teatro S. Carlos; parte do guarda-roupa foi aproveitada da peça *O astrólogo*, cujo tempo da acção coincidia com o de *Egas Moniz*. O corpo de baile foi engrossado com elementos da companhia do Teatro S. Carlos, pagos à récita. A tabela de ensaios dos dois meses compartilhou ainda a montagem de *Egas Moniz* com a rodagem de três comédias para reposição, *Amor e conquista*, *Um ano em quinze minutos* e *O pajem da duquesa*, e o drama original de Camilo Castelo Branco e Ernesto Biester *A vingança*, apresentado a 6 de Setembro. No relatório do Diário sobre a estreia de *Egas Moniz* constava o seguinte:

Terça-feira, 7: estreia de *Egas Moniz*, original de José da Silva Mendes Leal, drama em 5 actos, “premiado no concurso dramático de 1861, e escolhido para celebrar a vinda dos regios consortes a este theatro. O espectáculo correu regularmente, sendo applaudido o drama n’alguns pontos; todavia foram diversas as apreciações, predominando o juízo de que faltava acção e enredo na conjectura do poema, suporte que o facto histórico que o auctor pintou com

cores tão portuguesas, não era susceptível de maior intriga, a não ser que este abandonasse a verdade pelas ficções da sua imaginativa. [...]. S.S.M.M.es chegaram ao theatro próximo das 10 horas, onde foram victoriados pela immensa concorrência que affluu ao theatro e imediações delle. O espectáculo terminou depois da uma hora da noute. Subiram neste dia as placas mandadas vir de Pariz, p^a augmentar a illuminação; os camarotes foram forrados de novo papel; collocaram-se novos reposteiros; foi dourado o lustre; e emprehenderam-se muitos outros melhoramentos especialm.te destinados a este dia. Rendimento da casa: 226\$340”.

4. A execução vocal

Actores cantores

Na representação de *Egas Moniz* alguns elementos do elenco e da figuração tinham de alternar a declamação com números musicais. Esse facto, para o referido drama ou qualquer outra peça de repertório do Teatro D. Maria II com semelhante requisito, pesava na escolha dos actores, uma vez que uma parte significativa dos efectivos do teatro não tinha a obrigação contratual de cantar. Os contratos, celebrados em modelo impresso, entre os actores e o commissário régio do teatro estipulavam resumidamente o seguinte³²²:

- O actor/actriz “obriga-se a corresponder em tudo e por tudo á confiança que nelle deposito, prestando os seus serviços e empregando todos os seus esforços e recursos dramaticos, sem excepção de um só, para o pontual desempenho dos papeis que na qualidade de [categoria] lhe forem competentemente distribuidos tanto no drama, como na comedia, qualquer que seja a força do papel, entrando em uma ou mais peças por noite se assim convier á Administração do Theatro” (1.^a condição);

³²² Vários contratos de 1856-1857, 1857-1858, 1858-1859, 1859-1860, 1860-1861 [impressos e em parte manuscritos], acessíveis na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II.

- “Acceitará e desempenhará os papeis que lhe forem distribuidos pelo Director de scena, d’acordo com o author da peça original, imitação ou traducção que se pretenda levar á scena” (2.ª condição);

- “Prover-se-ha á sua custa de todo o vestuario que lhe fôr necessario para as peças da actualidade em que entrar, e contentar-se-há, para todas as outras, com o vestuario que a administração pozer á sua disposição” (4.ª condição);

- “Fará tudo quanto lhe fôr determinado, dentro dos limites da presente escriptura, e comprometter-se-ha a obedecer ás ordens da Administração e ás leis theatrais” (5.ª condição);

- “O artista será obediente ao Director, e alem de se obrigar a guardar o regulamento interno do theatro sujeitar-se-ha ás multas em que incorrer, e que lhe forem impostas pelo Director do palco-scenico” (12.ª condição);

- Por fim, “Como retribuição devida pelo serviço prestado vencerá a quantia de [valor em reis] mensaes, que, no caso de molestia comprovada que exceda a cinco dias, ficará reduzida á metade durante o impedimento, se e não tornar chronico”, a que se seguia um registo manuscrito que definia a situação de cada actor em particular em relação à música, através de expressões como: “com obrigação de cantar”, “sem obrigação de cantar”, “cantar a musica dos seus papeis” ou ainda “com a obrigação de cantar e figurar de qualquer modo”.

O termo contratual em que era definida a situação de cada actor em relação à música tinha uma relação directa com a classe profissional a que o mesmo pertencia. Veja-se o exemplo de um conjunto de vinte e oito contratos celebrados no D. Maria para o ano teatral de 1861-1862³²³ (Quadro V):

³²³ Contratos de 1861-1862 [impressos e em parte manuscritos], 1861, acessíveis na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II.

Quadro V

Actor / actriz	Classe e categoria	Vencimento	Obrigação contratual
Maria das Dores Costa	3.ª Classe	12\$000	“com obriga�o de cantar e figurar de qualquer modo”
Emília Augusta de Abreu	3.ª Classe	12\$000	“com obriga�o de cantar e figurar de qualquer modo”
Lucinda Júlia da Silva	3.ª Classe	12\$000	“com obriga�o de cantar a musica dos seus papeis e figurar”
António José Farruja	3.ª Classe, utilidade	12\$000	“com obriga�o de cantar e figurar de qualquer modo”
Amaro José da Costa	3.ª Classe	12\$000	“com obriga�o de cantar e figurar de qualquer modo”
José Anastácio da Silva	2.ª Classe, terceira parte, substituindo as segundas em caso de necessidade, utilidade	16\$000	“com obriga�o de cantar e figurar de qualquer modo”
António José Leal	2.ª Classe, segunda parte e utilidade	16\$000	“com obriga�o de cantar e figurar”
Joaquim José da Silva Moreira	2.ª Classe, segunda parte e utilidade	22\$000	
Carolina Emília	2.ª Classe	24\$000	
Vicente José Coelho	2.ª Classe, segundo galan c�mico	24\$000	“com obriga�o de cantar”
Pedro Pinto de Campos	2.ª Classe	28\$800	“com obriga�o de cantar a musica dos seus papeis e figurar”
Manuel Francisco Correia	2.ª Classe, segundo amoroso, segunda parte e utilidade	30\$000	“com obriga�o de cantar a musica dos seus papeis e figurar”

Actor / atriz	Classe e categoria	Vencimento	Obrigação contratual
Camila Am�lia Simões	2.� Classe	36\$000	“com obriga�o de cantar a musica dos seus papeis e figurar”
Augusto César de Lacerda	Galan de comédia	36\$000	“sem obriga�o de cantar”
Marcolino Ribeiro Pinto	2.� Classe, gracioso	38\$400	“sem obriga�o de cantar”
Emília Letroublond	1.� Classe, primeira dama de comédia	52\$800	“sem obriga�o de cantar”
Carlota Talassi da Silva	Dama central	52\$800	“sem obriga�o de cantar”
José Carlos dos Santos	1.� Classe, primeiro galan c�mico com obriga�o de substituir outros quaisquer papéis	52\$800	“sem obriga�o de cantar”
Emília Adelaide Pimentel	1.� Classe, primeira dama de comédia	52\$800	“sem obriga�o de cantar”
Domingos António Ferreira	1.� Classe, centro dramático e c�mico	52\$800	“sem obriga�o de cantar”
Manuela Lopes Rey	1.� Classe, primeira ing�nua	60\$000	“sem obriga�o de cantar”
Delfina Perpétua do Espírito Santo	1.� Classe, primeira c�mica em todos os géneros	72\$000	“sem obriga�o de cantar”
Teodorico Baptista da Cruz	1.� Classe, primeiros papéis centrais	72\$000	“sem obriga�o de cantar”
José Anastácio Rosa	1.� Classe, primeiro centro absoluto	72\$000	“sem obriga�o de cantar”
Crispiniano P. Sargedas	1.� Classe, primeiro c�mico	72\$000	“sem obriga�o de cantar”
Joaquim José Tasso	1.� Classe, primeiro galan	72\$000	“sem obriga�o de cantar”
Gertrudes Rita da Silva	1� Classe, primeiros papéis de comédia	72\$000	“sem obriga�o de cantar”
Josefa Soller de Assis	1.� Classe, primeira dama dramática	72\$000	“sem obriga�o de cantar”

Esta amostra permite extrair algumas conclusões. De um universo de vinte e oito contratados, onze dos actores tinham a obrigação de cantar nas peças que assim o exigissem. Essa obrigação configurava-se em dois tipos: para alguns, os de 3.^a classe, a obrigação de “cantar e figurar de qualquer modo”, ou seja, de executar todos os momentos musicais exigidos pela direcção – em geral números vocais com coro, desempenhados por figurantes; para outros, de categoria mais elevada, a obrigação de “cantar a música dos seus papéis”, ou seja, de restringir a participação a números vocais directamente solicitados pela personagem. Assim, a obrigatoriedade de cantar era definida pela posição profissional a que o actor pertencia: quanto mais baixa fosse a posição hierárquica, maior teria de ser a disponibilidade para executar números musicais, ficando a maioria (se não todos) dos actores de primeira classe isentos. Emília das Neves, a estrela da companhia contratada para o mesmo ano teatral, constituía um caso à parte. O seu contrato tinha um modelo próprio onde na 4.^a condição estava explicitamente escrito, em letra impressa, “que não será mais obrigada a cantar nas peças que representar”.

Esta forma de funcionamento tinha consequências inevitáveis na distribuição, na encenação e na concepção dos números musicais. O caso de *Egas Moniz* é elucidativo. No drama, o personagem Egas o Trovador desempenhava dois momentos musicais de relevância: no 1.^o acto (cena III), uma canção em cena, acompanhada por “um harpejo singelo” das cordas; no 5.^o acto (cena VI e VII), outra canção por trás do palco. Na distribuição do elenco, o papel desta personagem de primeiro plano foi naturalmente atribuído ao actor Tasso, “primeiro amoroso ou galã de ponta de teatro” desde a abertura do Teatro D. Maria II (Vasconcelos, 2003b: 124), e cujo contrato de 1861-1862 o isentava da obrigação de cantar. Tendo-se provavelmente recusado a desempenhar as cenas cantadas com base no referido contrato, a contrariedade terá sido resolvida com desembaraço pelo ensaiador, com a provável colaboração do compositor e do dramaturgo, frequentemente parte activa no processo de montagem do espectáculo: dada a ausência de um número vocal de Joaquim Casimiro para a referida cena, tudo leva a crer que terá sido decidido que o poema da primeira canção

fosse recitado, em substituição do canto³²⁴. De facto, em vez de uma “melodia da orquestra, modulando-se gradualmente, te[r]-se convertido num harpejo singelo [...] de acompanhamento às coplas da [...] canção”, como indicavam as didascálias, Joaquim Casimiro compôs um único trecho de treze compassos em lá m para flauta, violino, viola e violoncelo, em surdina e andamento *Adagio* para anteceder e /ou acompanhar – e nesse caso, com carácter de *mélodrame* – a recitação³²⁵ (Quadro VI):

Quadro VI

Versão original	Versão levada à cena
<p>Gotero. Não reparastes, senhores? Um peregrino adormecido á sombra desta cruz!</p> <p>D. Teresa. Que admira? Não o desperteis, Gotero: é sagrado o repouso do romeiro quebrantado do caminho.</p> <p><i>(Saem todos. A orchestra acompanha brandamente d’uma toada melancholica, no estylo dos antigos romances nacionaes esta sahida e a breve scena muda que se segue.)</i></p> <p>Scena II</p> <p>ROMEIRO [Egas o Trovador] E VIOLANTE</p> <p><i>(Apenas tem desaparecido os anteriores personagens, o Romeiro levanta-se como um homem surpreso e indeciso, dá alguns passos attonito, em ar de quem procura um objecto incerto, fecha a mão na fronte como para se recordar e coordenar as ideas, volve depois</i></p>	<p>Gotero. Não reparastes, senhores? Um peregrino adormecido à sombra desta cruz!</p> <p>D. Teresa. Que admira? Não o desperteis, Gotero: é sagrado o repouso do romeiro quebrantado do caminho.</p> <p><i>(Saem todos. [Um quarteto de flauta e cordas] acompanha brandamente duma toada melancólica, no estilo dos antigos romances nacionais esta saída e a breve cena muda que se segue.)</i></p> <p>Scena II</p> <p>ROMEIRO [Egas o Trovador] E VIOLANTE</p> <p><i>(Apenas tem desaparecido os anteriores personagens, o Romeiro levanta-se como um homem surpreso e indeciso, dá alguns passos atónito, em ar de quem procura um objecto incerto, fecha a mão na fronte como para se recordar e coordenar as ideias, volve depois</i></p>

³²⁴ Para além de Tasso estar contratualmente isento de cantar, é reveladora a descrição de Sousa Bastos sobre o actor, quando se refere à sua voz: “ [...] Por traz d’aquelle semblante logo se adivinha alguma coisa extraordinária [...]. Discute, e os seus olhos brilham [...]. Falla, e a sua voz tomou o colorido do que conta; é tetrica se descreve tristezas, parece um gemido se refere desgraças, chora e ri, canta e desafina; mas é sempre enthuseasta, sempre pittoresca.” (Bastos, 1898: 307). Tasso, pelos vistos, desafinava.

³²⁵ CASIMIRO, Joaquim, *Egas Moniz*, drama [música manuscrita], Acto 1.º [N.º 1], acessível na BNP, cota M.M. 37//1.

Versão original	Versão levada à cena
<i>lentamente a sentar-se nos degraus da cruz em attitude de vaga expectativa. A melodia da orchestra, modulando-se gradualmente, tem-se convertido n'um arpejo singello, que serve de acompanhamento às coplas da seguinte canção.)</i>	<i>lentamente a sentar-se nos degraus da cruz em atitude de vaga expectativa. A melodia da orchestra [continua] num harpejo singelo, que serve de acompanhamento às coplas [do seguinte poema].</i>
<i>(entoando para si a canção, em que se reproduz o caracter grave e saudoso da melodia já indicada:)</i>	<i>[dizendo] para si [o poema], em que se reproduz o carácter grave e saudoso da melodia já indicada:)</i>
Ficai-vos aqui, senhora	Ficai-vos aqui, senhora
Tão amada,	Tão amada,
Que eu vou-me por ahi fora	Que eu vou-me por aí fora
De jornada	De jornada
Vai só meu vulto perdido,	Vai só meu vulto perdido,
Mas eu não	Mas eu não
Que aos pés vos deixo um rendido	Que aos pés vos deixo um rendido
Coração.	Coração.
Caminhos longos intenta	Caminhos longos intenta
Meu destino	Meu destino
Lembraí-vos do que se ausenta	Lembraí-vos do que se ausenta
Peregrino!	Peregrino!
Se alguma vez a saudade...	Se alguma vez a saudade...
<i>(Violante aparece na volta da vereda. O romeiro interrompe-se para correr a ela. [...])</i>	<i>(Violante aparece na volta da vereda. O romeiro interrompe-se para correr a ela. [...])</i>

Quanto à segunda canção³²⁶, desempenhada por trás da cena, bastou entregá-la ao tenor Miguel Carvalho (Quadro VII), em substituição do actor Tasso (Vieira, 1900 I: 257).

³²⁶ CASIMIRO, Joaquim, *Egas Moniz*, xacara cantada entre bastidores, que se perdeu e o Carlos Araújo escreveu de cór [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 45//11.

Quadro VII

Versão original	Versão levada à cena
<p>Egas Moniz. [...] Volta para o pé de tua mãe...</p> <p>Anima-a, que bem o precisa... alenta-a, que bem podes... e bem sabes.</p> <p>Lourenço. E vós, meu senhor pai?</p> <p><i>Aqui a orchestra enceta pianissimo, a grave e melancolica toada do primeiro acto.</i></p> <p>Egas Moniz. <i>(Indicando a capela)</i> Ali me destinaram o encerro... entre os sepulcros de Recesvinto e Wamba [...]. Meditando me fortaleço. E lá dentro falam-me do tumulo a paciência e a força... Bem necessarias me são não para morrer, mas para ver-vos.</p> <p>Egas o Trovador <i>(dentro á esquerda cantando)</i></p> <p>Por vós morro, por vós morro Acabo aqui sem socorro Tam distante</p> <p>Egas Moniz. Aquelle, os tormentos se lhe faz canções.</p> <p>Lourenço. Meu primo a trovar! Cantando morrerá, vereis.</p> <p><i>Egas o Trovador continua o canto dentro, enquanto Egas Moniz sai [...]</i></p> <p>Lá vai nos céus uma estrela A fugir, Assim minha alma em Castela Vejo eu ir Em vão com a vista discorro Por levante. Mais luz não tenho – ai que morro, Violante.</p>	<p>Egas Moniz. [...] Volta para o pé de tua mãe...</p> <p>Anima-a, que bem o precisa... alenta-a, que bem podes... e bem sabes.</p> <p>Lourenço. E vós, meu senhor pai?</p> <p><i>Aqui [o trio de cordas com flauta] enceta pianissimo, a grave e melancolica toada do primeiro acto.</i></p> <p>Egas Moniz. <i>(Indicando a capela)</i> Ali me destinaram o encerro... entre os sepulcros de Recesvinto e Wamba [...]. Meditando me fortaleço. E lá dentro falam-me do túmulo a paciência e a força... Bem necessárias me são não para morrer, mas para ver-vos.</p> <p>Egas o Trovador [tenor Miguel Carvalho] <i>(dentro à esquerda cantando)</i></p> <p>Por vós morro, por vós morro Acabo aqui sem socorro Tão distante</p> <p>Egas Moniz. Aquele, os tormentos se lhe faz canções.</p> <p>Lourenço. Meu primo a trovar! Cantando morrerá, vereis.</p> <p><i>Egas o Trovador continua o canto dentro, enquanto Egas Moniz sai [...]</i></p> <p>Lá vai nos céus uma estrela A fugir, Assim minha alma em Castela Vejo eu ir Em vão com a vista discorro Por levante. Mais luz não tenho – ai que morro, Violante.</p>

Versão original	Versão levada à cena
Ouvi bem...Meu nome ouvi... Nem outra coisa o desvela...	Ouvi bem...Meu nome ouvi... Nem outra coisa o desvela...
<i>(Violante encostando-se á porta prossegue para dentro. A musica cessa)</i>	<i>(Violante encostando-se à porta prossegue para dentro. A música cessa)</i>

Paralelamente ao exemplo exposto, é de supor também que muitos actores, mesmo isentos de cantar em contrato, aceitavam essa eventualidade como uma consequência natural de um ou outro dos papéis de primeiro plano que lhes eram atribuídos. É o caso da comédia *As profecias do Bandarra*, cujo papel principal de *Tomé Crispim*, que incluía a execução de quatro números musicais em cena, foi desempenhado pelo conhecido Sargedas, apesar deste actor se posicionar na 1.ª classe como “primeiro cómico, cómico em todos os géneros” e “sem obrigação de cantar”. De resto, tendo como referência os contratos celebrados para a temporada anterior³²⁷, a distribuição do elenco indicada no manuscrito – actores e figurantes com um grau variável de colaboração em números musicais – ia de encontro às obrigações definidas para cada classe (Quadro VIII):

Quadro VIII

Personagem	Actor / Actriz	Classe e Categoria (1856/57)	Obrigação contratual	Números musicais
Pantaleão , boticário	Teodorico	1.ª Classe, centro e centro cómico	“sem obrigação de cantar”	–
Catarina , filha de Pantaleão	Delfina [Perpétua]	1.ª Classe, primeira cómica em todos os géneros	“sem obrigação de cantar”	–
Ana da Troixa , contrabandista	Não há indicação da actriz	–	–	–

³²⁷ Contratos de 1856-1857 [impressos e em parte manuscritos], 1856, acessíveis na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II.

Personagem	Actor / Actriz	Classe e Categoria (1856/57)	Obrigação contratual	Números musicais
Tomé Crispim , sapateiro	Sargedas	1.� Classe, primeiro c�mico em todos os géneros	“sem obrigação de cantar”	1.� Acto: N.� 2 e N.� 3; 2.� Acto: N.� 6 e N.� 8
Sebastião , sobrinho de Pantaleão	[Manuel Francisco] Correia	2.� Classe, segundo amoroso, segunda parte e utilidade”	“com obrigação de cantar a musica dos seus papeis”	–
Procópio , tabelião	António [Xavier de Lima]	Galan c�mico	“com obrigação de cantar a musica dos seus papeis”	
Lázaro , praticante da botica	Domingos [António Ferreira]	2.� Classe, Centro, substituindo os primeiros a falta destes, e de galan central	“com obrigação de cantar a musica dos seus papeis”	1.� Acto: N.� 1 e N.� 4
Praticantes e convidados	–	3.� Classe	“Com obrigação de cantar e figurar de qualquer modo”	1.� Acto: N.� 1, N.� 4 e N.� 4a; 2.� Acto: N.� 1, N.� 2, N.� 3, N.� 4, N.� 5, N.� 7 e N.� 8

Nesta distribuição sobressai desde logo um aspecto: os actores e figurantes que desempenhavam os papéis dos praticantes e convidados detinham uma participação bastante elevada em números musicais – um total de dez – quando comparados com o resto do elenco. A acrescentar a esse facto, as características musicais dos números t mb m apresentam diferentes graus de dificuldade interpretativa para os diversos elementos do elenco (Quadro IX).

Quadro IX

1.º Acto

Número vocal	Instrumentos	Âmbito das vozes	Tonal.	Métrica	Forma	Extensão
[1] (Lázaro, praticantes)	Orquestra	I: ré 3 – mi 4 II: dó 3 – fá # 4 III: dó 2 – mi 3	Dó M	3/8; 2/4	ABA'	147 c.
Características: tratamento silábico das vozes, em uníssono ou à terceira, dobradas por instr.; frases curtas.						
2 (Tomé)	Madeiras e Cordas	I: dó 3 – dó 4	Dó M	2/4	ABA'	52 c.
Características: tratamento silábico da voz, dobrada pelo 1.º violino; frases curtas, em graus conjuntos.						
3 (Tomé)	Cordas	I: mi 3 – ré 4	Lá M	2/4		9 c.
Características: tratamento silábico da voz, dobrada pelo 1.º violino; frase melódica em graus conjuntos.						
4 (Lázaro, praticantes)	Orquestra	I: mi 3 – mi 4 II: ré # 3 – mi 4 III: ré # 2 – mi 3	Lá m	2/4; 3/8	ABAC	35 c
Características: tratamento silábico das vozes, em uníssono ou à terceira, dobradas por instr.; textura orquestral mais densa						
[4 a] (praticantes)	Orquestra	I: sol 3 – sol 4 II: sol 2 – ré 3	Sol M	3/8		35 c.
Características: tratamento silábico das vozes, em uníssono ou à terceira, dobradas por instr.						

2.º Acto

Número musical	Instrumentos	Âmbito das vozes	Tonal.	Métrica	Forma	Extensão
1 (praticantes)	Coro sem acompanhamento	I: si 3 – mi 4 II: sol 2 – dó 3	Sol M	3/4		4 c.
Características: vozes em movimento paralelo à terceira, em graus conjuntos.						
2 (praticantes)	Coro sem acompanhamento	I: lá 3 – sol 4 II: fá # 3 – sol 4 III: ré 2 – ré 3	Sol M	3/4		8 c.
Características: vozes em movimento paralelo à terceira, em graus conjuntos.						

Número musical	Instrumentos	Âmbito das vozes	Tonal.	Métrica	Forma	Extensão
3 (praticantes)	Coro sem acompanhamento	I: ré 3 – mi 4 II: ré 3 – ré 4 III: dó 2 – ré 3 IV: dó 2 – ré 3	Sol M	4/4		5 c.
Características: vozes em homofonia.						
4 (praticantes, convidados)	Orquestra	I: fá # 3 – mi 4 II: si 3 – sol 4 III: si 3 – fá # 4 IV: ré 2 – ré 3	Ré M	4/4	ABA'coda	62 c.
Características: marcha; secção de vozes dobradas por instr. intercalada por secção de vozes em contraponto com a orquestra; textura orquestral mais densa.						
5 (praticantes, convidados)	Orquestra	I: sol 3 – fá 4 II: fá 2 – ré 3	Fá M	6/8	AA	18 c.
Características: tratamento silábico das vozes, em uníssono ou à terceira, dobradas por instr.; frases curtas.						
6 (Tomé)	Cordas	I: mi 3 – mi 4	Lá m	4/4		14 c.
Características: recitativo						
7 (praticantes, convidados)	Orquestra	I: fá # 3 – mi 4 II: si 3 – sol 4 III: si 3 – fá # 4 IV: ré 2 – ré 3	Ré M	4/4	AB coda	39 c.
Características: N.º musical igual ao N.º 4, com a primeira secção suprimida.						
8 (Tomé, praticantes, convidados)	Orquestra	I: sol 3 – ré 4 II: sol 3 – sol 4 III: sol 2 – ré 3	Sol M	2/4	AB coda	25 c.
Características: tratamento silábico das vozes, em uníssono ou à terceira, dobradas por instr.; frases curtas.						

Como é visível pelo quadro, a música composta por Joaquim Casimiro não implicava esforços de grande envergadura aos seus executantes. Genericamente, o tratamento silábico do texto, a ausência de melismas ou ornamentações vocais, a

utilização do uníssono, do movimento paralelo à terceira e da dobragem das vozes por instrumentos conferia aos diversos números musicais um reduzido grau de dificuldade interpretativa, mesmo para vozes pouco treinadas. No entanto, para o núcleo de actores e figurantes que desempenhavam os papéis de praticantes da botica e convidados de Pantaleão, o trabalho não estava tão facilitado: o número de prestações musicais que tinham à sua conta era muito mais elevado, a dimensão de cada um dos números era mais extensa, a textura orquestral era mais densa, a confluência de vozes em simultâneo maior e o âmbito de cada voz mais amplo.

Tudo isto obrigava a mais horas de ensaios, um fardo a que os actores de 1.^a classe, no contexto do Teatro Nacional, provavelmente não se sujeitavam – eis uma das razões porque a obrigatoriedade de cantar estava destinada a actores hierarquicamente inferiores. Outra das razões prendia-se provavelmente com a própria capacidade de estar à altura do cargo. Desprovidos de uma formação específica, os actores de topo no panorama da representação, mas musicalmente menos capazes, tinham na dispensa à obrigação de cantar uma protecção profissional do seu prestígio. Não terá sido por exemplo agradável para a actriz de primeiro plano Carlota Talassi, nos tempos mais recuados da sua carreira, ter tido que lidar com este comentário de um crítico ao seu desempenho:

A chácara não produz bom effeito cantada pela Sr.^a Talassi: é para sentir que a esta grande actriz [...] se deve o desempenho [...], [a chácara] bem podia ser comettida a qualquer outra pessoa; assim era mais fácil ao Sr. Doux, ajustar uma Corista de S. Carlos, ou outra qualquer curiosa, para ir cantar a chácara. (*El*, 15.7.1839)

Finalmente, a função de cantar seria naturalmente entendida como um aspecto menos nobre da arte de representar. Um actor de primeira punha toda a sua técnica e inteligência dramática ao serviço da representação. O número cantado era provavelmente visto como uma obrigação secundária e um corte no desempenho dramático.

Se no Teatro Nacional era este o *modus operandi* vigente, já nos restantes teatros secundários as fronteiras entre hierarquias, obrigações e dispensas esbatiam-se. O actor Taborda, cabeça de cartaz da maior parte das produções do Teatro do Ginásio, cantou em inúmeras representações, incluindo peças com música do Casimiro como *O ensaio da Norma* ou *Miguel o torneiro*, para além de várias óperas cómicas.

Cantores actores

A contratação de cantores profissionais para os teatros de declamação era frequente nas temporadas de ópera cómica. Foi no Teatro da Rua dos Condes que o baixo João Manuel de Figueiredo (1812-1867), antigo aluno de música da aula da Sé, e a soprano Clementina Cordeiro (1820-1850), que estudara recta-pronúncia, canto e piano no Conservatório, se estrearam como cantores nos papéis de Gaveston e Margarida na *Dama branca*, de Boieldieu (1842), prosseguindo ambos depois no Teatro S. Carlos (Moreau, 1981: I, 297 e ss). A soprano Radicci e o tenor Ibarra, ex-corista do teatro lírico, completavam o elenco de cantores da temporada. Os restantes papéis ficavam a cargo de actores, e nem sempre com resultados satisfatórios, embora curiosamente a raiva crescente da imprensa incidisse sobretudo nos cantores e, particularmente, nos estrangeiros:

Com este titulo [*Recepção de uma Cantora*] deu-nos hontem o *theatro normal* uma nova ópera cómica para junctar ás suas irmãs mais velhas. Pobre theatro normal! Querem-no para cantar por força, e elle coitado nem bem sabe ainda solfejar. (R, 21.07.1842)

[...] Pobre *Fra-Diavolo*, como elle vêm ridiculo e acanhado! É o Ibarra, um infimo corista, sem voz, sem figura, rouco; enfim, é o Quasimodo da Ópera-Comica, que justifica a parte diabolica que lhe fizerão executar, é discipulo de canto do Snr. Doux!... [...] O Snr. Lisboa vai carpindo as suas magôas em Inglez estropiado, e substitue o canto com um immenso pé aplainado. A Sr^a Radish nao se deixa ouvir, confundido-se a sua voz com os gritos desentoados de suas companheiras. [...] O Snr. Doux deve persuadir que o nosso Theatro não é para

estas cousas porque lhe faltão os cantores. Em França ha a Opera-Comique, onde exclusivamente se representão Operas Comicas; mas lá ha quem cante e quem represente. Aqui não se encontra nem uma nem outra cousa. O Snr. Doux sacrifica os pouquissimos actores que temos, e trata de aniquilar esse arbustosinho Dramatico, que tanto tem custado a vegetar (EP, 29.09.1842)

O sr. Figueiredo está escripturado como 1º Baixo no theatro do Mr. Doux: o seu debut será na opera-comica (!) *A dama branca*. Esta parte estava dada ao sr. José António, que de *do* só conhece o da compaixão... A opera, não tem parte de baixo sufficiente para debut do sr. Figueiredo, o sr. Daddi encarregou-se de compor uma ária e um duetto para o debutante ter que cantar. A ária confiamos nós da habilidade do sr. Daddi e do mérito do sr. Figueiredo, que será ouvida com muito gosto, mas o duetto!... dizem-nos que é com o sr. Ibarra!... Santo Deus! A opera-comica do sr. Doux vai-se tornando um monstro mais horrendo que o de Horácio – será a cabeça de Meduza dos dillettanti!” (R, 12.11.1842)

Uma década mais tarde a conjuntura musico-teatral era diferente. Os dois teatros mais recentes da capital, o Ginásio e o D. Fernando, competiam entre si no favorecimento do público, e o recurso a cantores profissionais para as temporadas de ópera cómica aumentou substancialmente. António Maria Celestino, já conhecido do público do S. Carlos desde 1845, onde executava diversos papéis de baixo e barítono, foi contratado para o Teatro do Ginásio tornando-se, juntamente com o célebre actor Taborda (que desempenhava satisfatoriamente as funções de tenor), cabeça de cartaz das sete produções operáticas que aquele teatro, sob a direcção musical de Frondoni, levou à cena entre 1850 e 1851.

Mas foi no Teatro D. Fernando que a presença de cantores foi mais expressiva: o baixo Sargedas (irmão do actor com o mesmo nome), a soprano Caterina Persolli, “já applaudida sobre a scena do S. Carlos” (IP, 2.08.1850), o tenor Cristiano Rorick, antigo aluno da aula da Sé e do Conservatório, o barítono Francisco Lisboa, aluno do Conservatório e que prosseguiria carreira no Teatro S. Carlos, a soprano Drusilla, a soprano Francisca Freire, aluna do Conservatório e cantora do S. Carlos desde 1847, e Rafaela Galindo, coralista do S. Carlos (DG, 2.01.1851), deram a voz a sete óperas cómicas dirigidas por Joaquim Casimiro. Logo na primeira produção, *A barcarola*, a

crítica expandiu-se nos elogios. Ao cantor Rorick, estreante nos palcos, era atribuída “uma voz de tenor fresca, pura e fácil”, que depressa conquistaria “um distinto logar no theatro lyrico”, Francisco Lisboa tinha uma “excellente voz de barytono”, a soprano Persolli “a uma voz suave, sympathica, e agil reún[ia] um excellent methodo de canto”. Sobre esta cantora, que tivera “os mais repetidos e animados applausos”, o articulista sublinhava ainda que “como actriz comprehendeu as exigências da scena, não se exaggerando nunca, e conservando sempre perfeita dignidade. Este talento dramatico que se lhe não conhecia, lhe assegura uma brilhante carreira artistica”, e que “mesmo a sua maneira de fallar o portuguez [...] enfeitiça[va] o publico que nisso acha[va] uma graça encantadora” (*IP*, 2.08.1850). Seria uma apreciação isolada porque o mesmo jornal, umas semanas mais tarde, retomaria o que era uma já velha questão sobre a compatibilidade entre o canto e a declamação, quando desempenhados por profissionais com um fraco domínio da representação ou da língua portuguesa:

Também a sra Persolli nos não desagrada cantando, porém no dialogo, pedimos a Deos que nos livre de a ouvir, não é porque nos metta medo, porém não lhe entendemos palavra, e os ditos mais graves e sérios, pronunciados por ella é impossivel terem sentido algum, e tornam-se todos em destemperos. A sra Persolli não é portugueza, por isso não póde nunca ser boa actriz, ainda mesmo muito concordando que muitos dos actores nacionais, não saibam muito bem a própria língua, ao menos ajuda-os a pronunciação. (*IP*, 6.08.1850)

De facto, quando as temporadas de óperas cómicas acabavam, as empresas libertavam os cantores líricos e todo o repertório teatral, com mais ou menos música, ficava a cargo de actores sem formação musical explícita, mas para os quais uma escrita vocal adaptada aos seus recursos, uma boa preparação com o director musical, acumuladas com uma prática crescente no canto ao longo da carreira, garantia uma resposta minimamente satisfatória ao nível da exigência que lhes estava destinada. Mas, justamente porque nos números corais o grau de dificuldade tendia a ser maior, os teatros recorriam frequentemente a coristas profissionais. As cenas colectivas em que estes cantores entravam não exigiam mais do que desempenhar um papel

próximo da figuração e cantar. Inúmeras relações de récitas do arquivo da Irmandade de Santa Cecília registam a contratação de coristas para o teatro nacional e outros teatros secundários. Para a representação, por exemplo, de *O senhor de Dumbiky*, a comédia em três actos de Alexandre Dumas que foi apresentada na pré-inauguração do Teatro D. Maria II em 1845, foram contratados onze coristas³²⁸:

Relação das Recitas que se fizerão no mez de Outubro de 1845, no theatro de D. Maria Segunda com a Comedia intitulada *O senhor Dumbiki*

Nome dos sócios coristas, que servirão na ditto Comedia, contribuindo cada hum com a quantia de Secenta para cada recita

Dias 29, 30, 31

José Francisco Coelho	\$180
José Pedro Barbosa	\$180
Romão José Vieira	\$180
José Albino	\$180
Augusto Roth	\$180
Miguel Jimeno	\$180
Somma	1\$080

Coristas não sócios

Alexandre
Francisco Maria
Rorich³²⁹
Assumpção
Valuche

O mesmo sucedeu na reposição no Teatro da Rua dos Condes (1845) da farsa lírica em um acto de Joaquim Casimiro *Um par de luvas*, sobre um texto de Mendes Leal, que integrava um coro de fregueses e costureiras³³⁰:

³²⁸ “Relação das Recitas que se fizerão no mez de Outubro de 1845, no theatro de D. Maria Segunda com a Comedia intitulada *O senhor Dumbiki*” [manuscrito], 1845, acessível no MpF, Mç. Relações de 1845.

³²⁹ Provavelmente o tenor Cristiano Rorick que se estrearia com um papel, em 1850, na *Barcarola* levada à cena no TDF.

Relação das recitas que se fizeram no mez de Novembro no theatro dos Condes com a farsa em muzica *Um par de luvas*. Nomes dos coristas:

Nome dos sócios	Dias	total
Miguel Jimene	5	300
José Francisco Coelho	3	180
José Barbosa	4	240
Romão José Vieira	2	120
José Albino	2	120
Augusto Roth	5	300

Não sócios

Alexandre

Francisco Maria

Rorich

Valuchi

Quando era possível ocultar um número vocal por trás do palco também se recorria por vezes ao serviço de um cantor. O caso do tenor Miguel Carvalho no drama *Egas Moniz*, em substituição do actor Tasso, já é conhecido.

De resto, só muito pontualmente as companhias absorviam um ou outro cantor lírico no contexto do elenco de repertório dramático. O caso da soprano Maria da Assumpção Radicci é disso um exemplo. Contratada para a temporada de *opéras comiques* da empresa de Farrobo e Doux, manteve-se na nova companhia do mesmo teatro a partir de 1843, substituindo Emília das Neves como protagonista na reposição da comédia *O Camões do Rossio*, onde se destacou nos números cantados em relação à sua “rival”. Com isso passou definitivamente ao teatro declamado, desenvolvendo uma longa carreira no Teatro D. Maria II, onde figurava como a única actriz com a categoria explícita de “dama cómica e cantante”³³¹.

³³⁰ Jimene, Miguel, “Relação das recitas que se fizeram no mez de Novembro no theatro dos Condes com a farsa em muzica *Um par de luvas*.” [manuscrito], 1845, acessível no MpF, Mç. Relações de 1845.

³³¹ [Contrato de 1856] e [contrato de 1860], [impressos e em partes manuscritos], acessíveis na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II.

5. A execução instrumental

Número e constituição das orquestras

Para a orquestração e execução musical de uma peça como *As profecias do Bandarra*, Joaquim Casimiro dispunha no Teatro D. Maria II de uma orquestra de cerca de vinte músicos. Habitado a ter de compor para orquestras bastante reduzidas nos vários teatros de Lisboa, foram estes os instrumentos que Casimiro utilizou: um flautim/flauta, um primeiro e um segundo clarinetes, um fagote, uma primeira e uma segunda trompas, uma corneta, um trombone, um fígale, timbales, três primeiros violinos, dois segundos violinos, duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo.

Nem sempre o efectivo orquestral do Teatro D. Maria II fora tão pequeno. Durante largos anos a orquestra do D. Maria dispôs de vinte e quatro a vinte e sete elementos – pouco menos que a orquestra do Teatro de Ópera do S. Carlos. Mas em Dezembro de 1855 o número foi reduzido drasticamente para quinze, para abater a despesa no orçamento mensal do teatro – uma medida que não ficou sem resposta na imprensa:

É com o maior pesar que voltamos hoje á questão, já encetada, relativamente á orchestra do theatro Normal de D. Maria II [...]. A practica tem demonstrado, mais que sufficientemente que aquella orchestra, do modo que hoje se acha composta, não convém de modo algum ás exigencias do serviço do primeiro theatro nacional. Algumas comedias do repertorio teem deixado de ir á scena por não se poderem executar os couplets, e d'aquellas que ultimamente se teem representado, a execução musical tem sido... indecente! [...] Na verdade é para admirar que os theatros de segunda ordem, e não subsidiados pelo governo, tenham as suas orquestras muito mais bem montadas do que o primeiro theatro portuguez. (*Rig.*, 19.01.1856).

A notícia saía provavelmente das mãos do músico José Romano, director e redactor do jornal de música *O Rigoletto*. A razão deste artigo não era inocente, nem

tão pouco a comparação explícita da orquestra do D. Maria com as dos teatros secundários de Lisboa. Com efeito, no desfecho do ano anterior, o Teatro D. Maria II tinha feito uma substituição integral da orquestra, até então formada em exclusivo por elementos da Associação Música 24 de Junho, um organismo corporativo de músicos de que José Romano fazia parte. Organizada em 1843 por João Alberto Rodrigues Costa (1798-1870) – que já fora responsável pela reestruturação da Irmandade de Santa Cecília e pela criação do Montepio Filarmónico –, esta associação reunia boa parte dos instrumentistas de Lisboa e passou desde a sua fundação a ser a entidade com quem os empresários teatrais contratavam directamente para organizar as suas orquestras, incluindo as do Teatro S. Carlos e o Teatro D. Maria II (Vieira, 1900: I, 343). Com a garantia dada por cada sócio de que não celebraria contratos directos por fora, ou a preços mais baixos, a Associação Música 24 de Junho possuía uma grande margem de manobra negocial: ficava no seu monopólio organizar as orquestras de todos os teatros de Lisboa, estabelecer os honorários, fazer substituições, redistribuir os músicos pelos restantes teatros quando um encerrava a temporada e definir os termos das escrituras, praticamente inalteradas de ano para ano.

Já em 1853 o Teatro D. Maria II tentara reduzir a sua orquestra:³³²

O Exmo Ministro e Secretario d’Estado d’esta Repartição tendo visto o offício de V. S.^a, datado de 5 do corrente, acerca das difficuldades suscitadas para se proceder com economia á escritura da orchestra, que foi do Theatro de D. Maria II, sob a administração da sociedade dos artistas do mesmo Theatro, encarregame de dizer a V. S.^a, que haja d’informar, com a maior brevidade, quaes foram os termos da reforma por V. S.^a proposta ao Chefe da orchestra; e a quanto, por virtude de semelhante reforma, virá a ficar reduzida, em cada noite d’espectaculo, a despesa com a dita orchestra.

Deus guarde a V. S.^a

Secretaria d’Estado dos Negócios do Reino em 10 de Dezembro de 1853.

³³² [Carta da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino], [manuscrito] 10.12.1853, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç. 3717.

Mas em 1855, surgiu ao comissário do D. Maria uma oportunidade única: uma cisão no Montepio Filarmónico levava os membros demissionários a formar um novo organismo – a Irmandade de Santa Isabel –, que se fez contratar por um preço mais baixo:

Sua Magestade El Rei, vendo a informação que o Commissario do Governo no Theatro de Dona Maria II dera em seu officio de 3 do corrente, acerca da reclamação dos músicos da orchestra d'aquelle theatro contra a resolução tomada pelo dito Commissario, escripturando outros músicos para serviço do mesmo theatro, com o fundamento de se realizar por este meio a economia de 1402\$440 reis durante a epocha theatral, que deve terminar em 30 de Outubro de 1856: Manda Declarar lhe que Approva o contracto feito, visto d'elle resultar uma economia tão importante a bem da administração do theatro; mas com a clausula expressa de que se os novos músicos não preencherem satisfatoriamente as obrigações contraídas, será annullado o dito contracto (Rodrigo da Fonseca Magalhães, 15.12.1855).³³³

Assim, de um momento para o outro, enquanto a Associação Música 24 de Junho via os seus instrumentistas melhor cotados e bem pagos serem excluídos do teatro mais importante da capital a seguir ao S. Carlos, o Teatro D. Maria II reduzia drasticamente a sua orchestra em número e encargos. Seguiu-se um ano de campanha acesa na imprensa a favor da Associação Música 24 de Junho, revelando no artigo que se segue o grau de manipulação fantasista e irónica a que os cronistas da época eram capazes de recorrer para fazer valer os seus argumentos:

No dia 8 do corrente, foi á scena em beneficio do sr. Tasso, o novo drama do ex.-poeta-operario, o sr. Francisco Gomes do Amorim *O cedro vermelho*. Não pudemos assistir á representação d'esta nova produção [...] porem dizem-nos

³³³ Magalhães, Rodrigo da Fonseca, Oficio N.º 50, [manuscrito] 15.12.1855, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3717.

que o drama é uma especie de caçada em cinco actos a um tapuio que faz cousas do arco da velha. Tambem nos disseram que no terceiro acto em que se representa uma scena de costumes dos indigenas do sertão, a orchestra desafinava de tal modo, a berrata furiosa dos instrumentos de vento, junta aos guinchos e ás fífias horripilantes dos instrumentos de corda era tal, que alguém se persuadio que o sr. commissario regio, para tornar mais verdadeira aquella scena, e dar-lhe a propria cor local, mandara escripturar uma orchestra de gentios, ou de selvagens ás margens do Curumurú! - O caso é que algumas senhoras desmaiaram nos camarotes por effeito d'aquella desafinação diabolica, e um sugeito que gozava pacificamente o espectaculo sentado num dos bancos da platéa, mal começou a ouvir os guinchos desentoados d'aquelles violinos caraíbas, e o desacordo d'aquelles acordes bárbaros, entrou a ranger os dentes e a sentir convulsões nervosas tão violentas que chegou a morder o nariz de um seu vizinho que estava egualmente gozando o espectaculo, sendo preciso conduzil-o em braços até sua casa aonde ainda se achava soffrendo horriavelmente! (*Rig*, 17.05.1856).

O assunto teve tal repercussão no meio teatral que até foi abordado na revista *Fossilismo e progresso* (1856, TG), numa cena que também satiriza a contratação da companhia francesa para o Teatro Nacional D. Maria II:

Porteiro (*annuncia*)

O Theatro de D. Maria II.

Theatro

Bon soir messieurs, como estão V. Exas?

Fossilismo

Como vae o amigo?

Theatro

A' merveille, muito obrigado.

1855

Então que tal se tem dado com a sua nova família?

Theatro

Oh! *Parfaitement, parfaitement*. Tenho lucrado muito *avec les professeurs de la capitale* do mundo civilizado. *C'est maintenant que je connais ce que c'est jouer um role*, e o que é exprimir com *accerto* e elegância os sentimentos *les plus délicates* da humana *organisation*. Conheço agora que vivia na ignorancia *des bons principes* da arte sublime.

Fossilismo

Foi na verdade uma grande idéa a de lhe encaixarem em casa essa mancha de notabilidades francezas.

Theatro

Ce fut une idée étonnante e altamente... *tout-à fait* civilisadôra (breve pausa.) *Sur tout ce dont j'ai plus profité* é no accionada proprio e magestoso que deve acompanhar *le langage dans ses* diversas expressões. O primeiro galã, *par exemple*, depois da leitura d'uma carta *trés forte* e horripilante *fait comme ça*: Ah! (battendo com as mãos nas pernas.) Oh! (battendo com as mãos uma na outra) Ih! (battendo com as mãos no peito.) Uh! (batendo com as mãos na testa).

1855

É magnifico!

Theatro

Belo, grandioso, e d'um effeito *tres délicat*.

1855

Em quanto teve uma cara passava miseria, hoje que tem duas...

Fossilismo

Pois está sabido: em Portugal quem tiver só uma cara nunca passa da cepa torta.

1855

E agora com a orchestra dos isabellões ainda muito melhor.

[...] ³³⁴

Só em finais de 1857, após uma prova em que ambos os organismos se confrontaram em concerto perante um júri, a Associação Música 24 de Junho

³³⁴ 3.º Acto/Quadro VI/cena V, p. 108-109.

restaurou o contrato com o Teatro D. Maria II³³⁵, sem recuperar no entanto as antigas regalias. A orquestra viu-se reduzida para dezanove músicos, e com vencimentos mais baixos. Ainda em 1861, o chefe da orquestra fazia notar ao comissário do teatro:

Cumpre-me levar ao conhecimento de V. S^a que tendo terminado a escriptura da orchestra do theatro de D. Maria 2.^a em Fevereiro próximo passado, ainda não foi renovada, não por falta de deligencias da minha parte mas por cauzas que me são completamete estranhas. Sendo pois urgente proceder-se a fazer a nova escriptura, cumpre-me apresentar algumas considerações que me parecem oppurtunas e a quaes V. S^a apreciará como julgar justo. O quadro da orchestra do Theatro de D. Maria 2.^a foi marcado pelo Concervatorio Dramático em 27 professores vencendo 22\$640 cada recita. Hoje conta apenas 19 e recebem 15\$000. Isto é, diminuiu em numero e em vencimento. Hoje as exigências do publico para com o serviço muzico são muito maiores, e a perfeição da orchestra dos Concertos Populares faz sobressahir os defeitos das outras. É pois minha opinião que para melhorar o serviço precisa-se de mais um professor de rebeca, e um de contra-baixo n'esta orchestra, e que o vencimento dos existentes sejam equipados aos que tem os muzicos nos Theatros de 2.^a ordem, como denominadamente os do Theatro da Rua dos Condes. [...]

Lisboa, 18 de Junho de 1861.

O Chefe d'Orchestra José Maria Alcobia.³³⁶

Ainda assim, de entre as orquestras dos teatros de declamação o D. Maria II honrava o seu papel de teatro nacional, instituição normativa e exemplo de boas práticas, com o número mais elevado de instrumentistas. Os outros teatros de Lisboa ficavam-se pelos catorze músicos, um número que só era aumentado até ao máximo

³³⁵ “ [...] foi Francisco António Norberto dos Santos Pinto, um dos compositores mais conhecidos naquela época - e que era *ceciliano* – encarregado de compor uma obra para ser executada, à primeira vista, pelas duas orquestras [...] – uma abertura pejada de dificuldades para todos os instrumentistas e que ainda hoje é conhecida pela abertura do concurso [...]. [...], foram os *cecilianos* os que em primeiro a executaram. Chegando a vez aos *izabelões*, estes, ao defrontarem-se com tantas dificuldades... desistiram. E assim terminou o conflito” (Subsídios para a História da Irmandade..., [1916]: 24)

³³⁶ Alcobia, José Maria, [Carta ao comissário do TDMII], [manuscrito], Lisboa, 18.06.1861, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1^a repartição, Mç 3718.

de vinte e três quando decorriam temporadas de óperas cómicas. De resto, para as restantes representações musico-teatrais, um efectivo orquestral reduzido facilitava o desempenho vocal dos actores. Em 1862 era esta a constituição das orquestras de quatro teatros da capital³³⁷ (Quadro X):

Quadro X

Instrumentos	TDMII	TG	TRC	TV
Flauta/Flautim	António José Croner	Manuel Menezes Soromenho	A. F. Haupt	José Carlos Gazul
1.º Clarinete	Augusto Campos	Rafael Jorge Croner	Estêvão José Gomes	Silvestre Pittel
2.º Clarinete	Joaquim Maria de Sousa	-	-	-
Fagote	Joaquim Casimiro Júnior	-	-	-
1.º Trompa	Leonardo Soller	João Maria Lamas	Romão José Vieira da Cunha	João Gazul
2.º Trompa	J. Talassi	João António Távira	José Maria Garcia Júnior	Francisco Salles Machado
Corneta/Clarim/ Cornetim	Frederico Carvalho e Mello	Tomás Jorge	António Augusto Ferreira	António Félix Chaves
1.º Trombone	João Avelino de Oliveira	Demetrio Tallassi	Francisco Casassa	Joaquim C. Oliveira Bastos
2.º Trombone	António Fernandes	-	-	-
1.º Violino/Chefe de Orquestra	José Maria Cristiano	Filipe Joaquim Real	Eugénio Monteiro de Almeida	José Maria Alcobia
Violino	João Florêncio de Rosier	Edmund Aziment	Alexandre José Ferreira	Caetano M. Caggiani
Violino	Alexandre Ferreira	-	-	João Augusto Metello

³³⁷ [lista das orquestras do TDMII, TG, TRC e TV], [manuscrito], 1862, acessível no MpF, Mç “Orch. dos Theatros com o quadro de todos os ellementos de todas as orch. de todos os teatros em 1862”.

Instrumentos	TDMII	TG	TRC	TV
2.º Violino	Carlos Fiorenzolla	Joaquim José Garcia Alagarim	Sebastião Joaquim de Oliveira	Alfredo Cipriano Gazul
Violino	Pedro José Gazul	Manuel Fernandes Escarena	António Duarte Alguim	-
1.º Viola de arco	José M. Garcia Sénior	Francisco António Costa	Joaquim Costa Chaves	José Peres
Viola de arco	Domingos José Benavente	-	-	-
Violoncelo	António G. Neves	José Narciso Cunha	Duarte Mascarenhas	Augusto Sérgio da Silva
Contrabaixo	João A. Cottinelli	Carlos Augusto de Matos	Manuel Fernandes de Sá	Pedro Sumaria
Timbales	José Rodrigues Palma	Bernardo Figueiredo	Francisco Gazul	Carlos Crezuel
Total	19	14	14	14

O nível de desempenho orquestral com que um compositor teatral como Joaquim Casimiro podia contar constitui um aspecto sem resposta. Excluindo um número reduzido de artigos no *Rigoletto* – escritos amiúde, como se viu, por razões corporativistas – faltam referências na imprensa aos músicos dos teatros, um facto que destoa do panorama abundante de informação que a imprensa disponibilizava sobre a actividade teatral lisboeta. Qualquer leitor que se interessasse por arte dramática saberia pelos jornais que peças estavam em cena; encontraria crítica abundante sobre espectáculos, o desempenho de actores, os *couplets* de uma comédia ou a qualidade de uma tradução; poderia ainda preparar a sua expectativa sobre algum novo drama original que se ensaiava e depararia com biografias periódicas de actrizes, actores, dramaturgos e até ensaiadores. Quanto às orquestras propriamente ditas, pouco ou nada era referido – uma ausência persistente que só poderá ser explicada pela relativa uniformidade na constituição das diversas orquestras da capital, que não convidava a grandes comparações entre si. Reguladas por uma só Associação, que sujeitava os novos candidatos a severas provas, as orquestras mantinham a sua

lista de músicos relativamente estável ao longo de anos, contra um pequeno número que circulava indistintamente por todas as salas, do São Carlos ao Salitre, sempre que os teatros precisavam de um reforço para programas especiais ou temporadas de ópera cómica. O resultado era naturalmente a uniformidade das estruturas montadas no número, qualidade e constituição dos seus músicos. O quadro que se segue, referente à orquestra do Teatro D. Maria II, comprova-o³³⁸ (Quadro XI):

Quadro XI

Instrumentos	1854	1862
1.º Violino/chefe de orq.	José Maria Cristiano	José Maria Cristiano
Violino	José Maria Alcobia	Alexandre Ferreira
Violino	João Florêncio	João Florêncio
2.º Violino	Carlos Fiorenzolla	Carlos Fiorenzolla
Violino	Jacques Murat	-
Violino	Pedro José Gazul	Pedro José Gazul
Viola	Alexandre Ferreira	José Maria Garcia Sénior
Viola	Domingos José Benavente	Domingos José Benevente
Flautim/flauta	António José Croner	Antonio José Croner
Clarinete	Augusto Campos	Augusto Campos
Clarinete	Filippe Tittel	Joaquim Maria de Sousa
Oboé	Pedro José Gazul	-
Fagote	Tiago Henrique Canongia	-
Fagote	Joaquim Casimiro	Joaquim Casimiro
Trompa	Leonardo Soller	Leonardo Soller
Trompa	Ernesto Victor Wagner	J. Talassi
Corneta/clarim	Frederico Carvalho e Mello	Frederico Carvalho e Mello
Trombone	João Avelino de Oliveira	João Avelino de Oliveira
Trombone	António Ferraz/Fernandes	António Ferraz/ Fernandes
Figle/oficleid	Severino José Caetano	-

³³⁸ [Orquestra do TDMII de 1854], [manuscrito], 1854 e [Orquestra do TDMII de 1862], [manuscrito], 1862, acessíveis no MpF, Mç Th. D. Maria II.

Instrumentos	1854	1862
Violoncelo	António G. Neves	António G. Neves
Contrabaixo	José Maria Garcia Sénior	-
Contrabaixo	João A. Cotinelli	João A. Cottinelli
Timbales	José Rodrigues Palma	José Rodrigues Palma
Total	23	19

Com um hiato de oito anos, e uma redução de efectivos pelo meio, o corpo principal da orquestra mantém os mesmos músicos, entre os quais se encontrava o próprio Joaquim Casimiro, como fagotista.

Obrigações de uma orquestra

Que obrigações tinha uma orquestra no Teatro D. Maria II e nos restantes teatros secundários de Lisboa? Que tipo de serviço é que tinha de prestar? O contrato celebrado entre a Comissão do Teatro D. Maria II e a Associação Música 24 de Junho para o ano teatral de 1860/61 estabelecia uma série de acordos³³⁹. A Associação 24 de Junho obrigava-se, perante a comissão teatral, a:

1) Fornecer uma orquestra de músicos composta de três primeiros violinos, dois segundos violinos, dos quais um com obrigação de tocar oboé, duas violas de arco, uma flauta com obrigação de tocar flautim, dois clarinetes, um cornetim, um fagote, duas trompas, um trombone, um oficleide, um violoncelo, um contrabaixo e um timbales;

2) Tocar no horário marcado pela Comissão de orquestra, de acordo com a Inspeção do Teatro;

3) Tocar “nas récitas de declamação como nos ensaios de qualquer peça de música que est[ivesse] entrelaçada nas comédias ou dramas, e bem assim a tocar a qualquer dança ou bailado”;

³³⁹ “Termo de contracto relativo a orchestra que tem de servir no Theatro de D. Maria 2ª nas noites d’espectaculo, a começar de 15 de Fevereiro de 1860 a 14 de Fevereiro de 1861” [manuscrito], 1860, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, Mç 3718.

- 4) Executar uma até duas peças de música no intervalo dos actos;
- 5) Excluir a execução de óperas italianas ou qualquer acto das mesmas;
- 6) Tocar em todas as récitas uma sinfonia a grande orquestra “ou mais se necessario fo[sse], uma vez requizitada pela Inspeção, e os immediatos de cada acto ou quadro, variando quanto [fosse] possível”;

Em troca, a Comissão do Teatro D. Maria II comprometia-se a:

- 7) Pagar a quantia de quinze mil réis, divididos “em tantas parcelas quantas fo[ssem] necessarias para se fazer o pagamento aos professores da orquestra, sem diminuição alguma dos seus vencimentos”;
- 8) Dar no mês de Setembro uma récita com qualquer peça do repertório do teatro a beneficio do Monte Pio Filarmónico, pagando este de diária a quantia de setenta dois mil réis;
- 9) Dar ao chefe da orquestra outra récita com qualquer das peças do repertório para o seu beneficio, pagando de diária setenta e dois mil réis, “como gratificação por tocar nos ensaios das danças que se acha[ssem] entrelaçadas nas comedias ou dramas a que fica[va] obrigado”.

Diversos contratos da Associação com outras empresas teatrais³⁴⁰ reproduzem, grosso modo, o mesmo conteúdo, esclarecendo no seu conjunto alguns aspectos menos claros da *praxis* musico-teatral própria dos teatros de declamação. Assim, o repertório musical que preenchia cada noite de espectáculo compunha-se de três tipos:

- A música inserida nas peças teatrais;

³⁴⁰ Vários contratos com empresas teatrais nomeadamente do TS em 12.05.1856; TV em 19.02.1859; TRC em 31.01.1859; TV em 28.02.1862; [manuscritos] acessíveis no MpF, Mç “Escripturas”.

- A sinfonia e immediatos (entre actos), para abrir a representação e cada um dos seus actos;

- Uma a duas peças de música para intermédios, ou seja, para preencher os intervallos.

Se a autoria da música inserida nos textos dramáticos ficava a cargo do compositor de serviço para o efeito, já a escolha da sinfonia e dos immediatos era da responsabilidade da orquestra do teatro. É o que se pode concluir, se atendermos ao ponto sexto acima citado, e que acolhe argumentos noutros contratos, sobretudo nos estabelecidos entre a Associação e companhias itinerantes. O contrato celebrado entre a Comissão do Teatro D. Maria II e a orquestra da Irmandade Santa Isabel para o ano teatral de 1856, cuja temporada era partilhada entre a companhia portuguesa e uma francesa, estabelecia uma das seguintes obrigações para o Chefe de Orquestra:

2º A tocar (em noites do expetaclo portuguez) uma simphonia e os immediatos exegidos nos intervallos, o mais variado possível, assim como quaisquer coplettes que para o actor sejao excriptos, e nas noutes de expetaclo francez fazer tocar toda a musica que o 1º rebeça francez mandar.³⁴¹

Do mesmo modo, no contrato de 12 de Maio de 1856 entre a Associação Música 24 de Junho e o director de uma companhia espanhola de zarzuela estabelecida no Teatro do Salitre, lia-se:

Artigo 3º Em todas as recitas m'obrigo [eu, José Maria de Freitas, secretário da Associação Música 24 de Junho] a fazer executar uma Sinfonia e os Entre-actos necessários ao serviço do Theatro bem como todas as peças de Musica que me

³⁴¹ “Obrigaçõ do chefe da orchestra do theatro de D. Mª 2ª, para com a comissão do mesmo theatro...” [manuscrito], 1856, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3718.

forem incumbidas pela Direcção, salvo Operas Líricas, ou mesmo qualquer acto das mesmas.³⁴²

Por outras palavras, ficava à exclusiva responsabilidade da orquestra fornecer, em variedade, as sinfonias e entreactos, e à responsabilidade da direcção da companhia teatral definir as restantes peças de música, incluindo a música de cena.

Outros documentos da Associação Música 24 de Junho corroboram esta hipótese. Sucessivas actas³⁴³ referem ordens de “compra de música” – especificando numa acta “Symphonias e Entre-Actos” – para a orquestra do Teatro D. Fernando, o empréstimo de cópias de música para o serviço da orquestra do Teatro da Rua dos Condes e a oferta, por parte de um sócio, de uma colecção de “Entre-actos” à Associação. A comissão de cada orquestra, composta de um secretário e dois vogais, geria mensalmente a compra das partituras usando, entre outras, as verbas das multas cobradas aos instrumentistas incumpridores:

O Conselho nomeou as seguintes Comissões a saber: para a Orchestra do Theatro D. Fernando secretario João Baptista da Cunha; fiscal José Maria Hukenbuch; [...]. Para a orchestra do Theatro da Rua dos Condes; secretário Jose Maria Garcia Junior; fiscal Augusto Haupt; vogaes Jacinto Heliodoro de Oliveira; Domingos Gonçalves da Costa. Decidiu-se em seguida que os 335 reis que sobravam do ordenado de 1º rebeça pertencente a Eugénio [...] d’ Almeida, fossem entregues á Comissão d’aquella d’orquestra [do Teatro da Rua dos Condes] a fim de fornecer a musica necessaria, devendo dar contas ao Conselho. (29.10.1852)

O 1º secretario deu conta do expediente enviado ao seu destino, a saber [...], 8º ao secretario da Comissão d’Orchestra do Theatro D. Fernando para que dê

³⁴² “Escriptura entre o director da companhia hespanhola estabelecida no TS. Salitre e José Maria de Freitas, secretario do conselho da assoc. Musica 24 de Junho, em que este se obriga a ter no theatro uma orchestra...”, [manuscrito], 12.05.1856, acessível no MpF, Mç Th. do Salitre.

³⁴³ Actas do Conselho da Associação Música 24 de Junho de 29.10.1852, 8.11.1852, 10.01.1853, 28.02.1853, 14.03.1853, 11.07.1853, 11.04.1853, 9.12.1853, 22.06.1855 e 22.10.1855 [manuscritos], acessíveis no MpF, Livro de Actas do Conselho da Associação Musica 24 de Junho.

conta todos os mezes acerca do quantitativo que recebe para a compra da muzica. (8.11.1852)

Leu-se um officio da Comissão da Orchestra do Theatro de D. Fernando [...] dando conta sobre a compra de musica na importancia de 6\$365 reis. (10.01.1853)

Officio ao secretario da orchestra do theatro de D. Fernando para que cessem as compras das musicas para aquella orchestra e designando-lhe a quem deve entregar o remanescente que lhe ficou depois de pagar as musicas que foram encomendadas [...]. Em seguida o Sr. Presidente declarou ter mandado suspender a compra de musica para a orchestra de D. Fernando, por lhe constar que a Empreza actual quebrara [...]. Apresentou alem disso o quantitativo que a Comissão empregou em compras de musica pedindo para ficar authorizado a exigir uma relação em forma, assim como os competentes recibos. Foi aprovado. (28.02.1853)

[...] dois officios da Comissão da orchestra do theatro de D. Fernando a 1ª [...] dando conta especificada da compra da musica. [...], um officio da comissão da orchestra do Theatro da Rua dos Condes no qual a orchestra desiste da Escriptura em vista da decadência em que se acha o theatro [...]. (14.03.1853)

Da comissão da Orchestra do Theatro de D. Fernando participando que não houvera multas em Março e que a quantia destinada para a compra da musica produziu 4\$355. (11.04.1853)

Officio do Secretario da Comissão do Theatro de D. Fernando acompanhado de uma conta corrente e documentos nella inherentes, relativo á compra de musica – ficou o sr. Presidente o entender-se com aquelle secretario a fim de fazer recolher a musica para se lhe pôr um carimbo [...]. O 1º Secretario declarou ter em seu poder a quantia de 5\$585 r que tinha recebido por Saldo do Secretario do Theatro de D. Fernando. Foi decidido que ficava esta quantia depositada [...]. (11.07.1853)

Officio do sócio Eugénio B. Monteiro d'Almeida offerecendo uma collecção de Entre-actos ao Conselho e remetendo junto a partitura dos mesmos. Foi decidido que quando se dessem caso destes, antes de se agradecer a dadia fosse a Partitura a rever por alguns dos membros do Conselho que estão

classificados como Mestres para que á vista da sua informação se formulasse o agradecimento. (9.12.1853)

Officio à comissão da Orchestra do Theatro da Rua dos Condes que o Conselho aprovou o parecer nesta comissão relativamente às copias de musica que empresta o Sócio Alexandre para serviço na mesma orchestra. (22.06.1855)

Recibo do sócio José Maria Christiano da quantia de 2\$400 pela gratificação das Symphonias e Entre-Actos fornecidos para o Theatro de D. Fernando. (22.10.1855)

Esta partilha de responsabilidades entre a comissão da orchestra e a direcção da companhia teatral era a mais adequada à realidade musico-teatral em vigor. De facto, de uma temporada como a do Teatro D. Maria II, cerca de metade do repertório não teria música inserida, injustificando assim a contratação de um compositor a tempo inteiro para a companhia. O “Orçamento de despesas do Theatro de Dona Maria 2ª para o [...] anno theatral de 1 de Novembro de 1860, a 31 de Outubro de 1862” informava no capítulo segundo³⁴⁴:

Composições musicaes: Ordinariamente dão-se mensalmente neste theatro 2 comedias em 1 acto; pode-se calcular que metade tem couplets e geralmente custa a composição de musica e ensaios destes a quantia de 16\$000

Assim, para o restante repertório teatral sem música incluída na representação, a comissão da orchestra garantiria os entreactos com o recurso a material *standard*, “variando quanto [fosse] possível.”

Um outro aspecto relevante dos contratos prende-se com o compromisso a que todas as orquestras exteriores ao São Carlos se obrigavam, de não tocar óperas líricas. À excepção das árias ou duetos com que os teatros, e sobretudo o D. Maria,

³⁴⁴ “Orçamento de despesas do Theatro de Dona Maria 2ª para o futuro anno theatral de 1 de Novembro de 1860, a 31 de Outubro de 1862”, [manuscrito], 1860, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3715.

preenchiam com frequência os seus intervalos, a execução integral de qualquer acto estava totalmente excluída. Uma directiva da própria Inspecção-Geral dos Teatros assim o determinara, de modo a manter o repertório de ópera lírica restringido ao Teatro S. Carlos, que fora concebido de raiz para esse efeito. Uma acta de 1853 da Associação Música 24 de Junho³⁴⁵ revela o esforço do Conselho em manter o compromisso (e sobretudo, o proveito) da sua orquestra executar a ópera *Haydée*, de Felícia Casella no D. Maria II, sem fugir ao cumprimento da directiva da Inspecção. A solução estava em reconduzir a tragédia lírica – designação com que se apresentava o libreto impresso – a uma ópera cómica:

O sr Presidente [...] fez ver que a reunião de hoje era porque estava para haver brevemente algumas representações no Theatro de D. Maria 2ª com uma opera portuguesa de Madame Casella, a que, pelos direitos de aprovação impossibilitava a orchestra daquelle theatro de tomar parte na sua execução; porem que para vencer esta diffculdade, tinham alterado a opera, mudando os recitativos em prosa. O sr. Vice Presidente Christiano como Chefe d'aquella deu alguns esclarecimentos e declarou que trazia este objecto ao Conselho afim de salvar a sua responsabilidade, não querendo por modo algum ir de encontro aos direitos da Associação. O sócio Pinto [...] fez ver que os Estatutos não vedavam indo a opera pela maneira exposta, porem que seria necessario olhar aos precedentes. O sr. Vice Presidente Christiano pediu ao Conselho houvesse de decidir se encarava a opera como lirica ou comica para lhe servir de governo. O socio Pinto ponderou que sendo os recitativos transformados em declamação, e tendo já havido outros exemplos como: Scaramuccia, Barbeiro S., não achava duvida em consideral-a também opera comica. Depois de longa discussão foi pelo Conselho considerada opera cómica a opera da Madame Casella.³⁴⁶
(23.05.1853)

³⁴⁵ Acta do Conselho da Associação Música 24 de Junho de 23.05.1853, [manuscrito] acessível no MpF, Livro de Actas do Conselho da Associação Musica 24 de Junho.

³⁴⁶ A ópera *Haydée*, da compositora e cantora francesa Felícia Lacombe Casella (mulher do violoncelista napolitano Cesar Casella, com quem residia em Portugal), com libreto de Luís Filipe Leite, foi efectivamente apresentada no Teatro D. Maria II em 16 de Julho de 1853. No desempenho esteve a própria Casella como soprano, o tenor Guilherme Rubens Morley e o barítono Celestino. A ópera teve uma calorosa recepção e críticas entusiasmadas da imprensa. A estreia tivera lugar um ano antes, na

Também nas outras salas da capital o licenciamento de produções musico-dramáticas estava reduzido à zarzuela, a cargo de companhias itinerantes espanholas, e à ópera cómica – uma medida da Inspeção que teve tanto de limitativo como de estimulante, uma vez que obrigou as empresas teatrais a explorar repertório alternativo ao predomínio da ópera italiana, abrindo as portas à *opéra-comique* traduzida em português, e às óperas cómicas e farsas líricas de compositores nacionais.

Durante as temporadas de ópera cómica e zarzuela as orquestras eram aumentadas em número e variedade de instrumentos, ascendendo a um total de vinte e um a vinte e três músicos, como se pode ver no quadro referente a três épocas teatrais do Teatro D. Fernando, na década de cinquenta (Quadro XII):

Quadro XII

1850 - Temporada de óperas cómicas³⁴⁷	1853 - Temporada de teatro declamado³⁴⁸	1859 - Temporada de zarzuelas³⁴⁹
Flautim/Flauta	Flautim/Flauta	Flautim/Flauta
2.º Flauta	-	-
1.º Clarinete	Clarinete	1.º Clarinete
2.º Clarinete	-	2.º Clarinete
Oboé	-	Oboé
Fagote	-	Fagote
1.º Trompa	1.º Trompa	1.º Trompa
2.º Trompa	2.º Trompa	2.º Trompa
Corneta/Cornetim	Corneta/Cornetim	Corneta/Cornetim
-	-	2.º Cornetim

ilha de São Miguel, a que se seguiu a edição do libreto, sob o título de *Haydée, tragédia lyrica em dois actos*. (Vieira, 1900: I, 238)

³⁴⁷ “Relação dos Instrumentos que actualmente compoem a Orchestra do Theatro D. Fernando e seus vencimentos”, [manuscrito], 25.10.1850, acessível no MpF, Mç Th. D. Fernando.

³⁴⁸ [Orquestra do TDF de 1853] na Acta do Conselho da Associação Música 24 de Junho de 18.12.1853, [manuscrito], acessível no MpF, Livro de Actas do Conselho da Associação Musica 24 de Junho.

³⁴⁹ “Relação do vencimento dos professores empregados na orchestra do Theatro de D. Fernando (companhia hespanhola de Zarzuela) na epocha que teve principio em Outubro de 1859”, [manuscrito], 1859, acessível no MpF, Mç Th. D. Fernando

1850 - Temporada de óperas cómicas	1853 - Temporada de teatro declamado	1859 - Temporada de zarzuelas
1.º Trombone	Trombone	1.º Trombone
2.º Trombone	-	2.º Trombone
Fígle	-	-
1.º Violino	1.º Violino	1.º Violino
Violino	Violino	Violino
Violino	-	Violino
2.º Violino	2.º Violino	2.º Violino
Violino	Violino	Violino
Viola	Viola	Viola
Viola	-	Viola
Violoncelo	Violoncelo	Violoncelo
Contrabaixo	Contrabaixo	Contrabaixo
Contrabaixo	-	-
Timbales	Timbales	Timbales
Total: 23	Total: 14	Total: 21

Capítulo V

A música teatral de Joaquim Casimiro Júnior em cinco obras

1. *O astrólogo*, drama original em cinco actos (1853)

1. 1. A peça

Drama original em cinco actos de Andrade Corvo, *O astrólogo*³⁵⁰ estreou no Teatro D. Maria II em 1853, onde esteve em cena durante três dias. O texto incide temporalmente sobre o período da formação da nacionalidade, um tema recorrente na literatura e no drama romântico português da primeira metade de Oitocentos (Vasconcelos, 2003a: 269). O passado histórico com os seus factos, figuras e episódios não constitui, no entanto, a matéria-prima do enredo. Andrade Corvo, mais do que usar a História como narrativa, usa-a como moldura para enquadrar num tempo do passado e com referentes concretos – D. Afonso Henriques, Egas Moniz e a batalha de Ourique – um drama de amor, morte, vingança, maldição e salvação, protagonizado por personagens de ficção: um frade, um cavaleiro, a mãe e uma donzela. Fr. Bermudo é o personagem principal que, com inverosímeis dotes de astrólogo e alquimista, intervém no conflito amoroso orientando o cavaleiro, desvendando a maldição, salvando a donzela da morte, apaziguando a dor da culpa da mãe e abençoando o par reencontrado. Contrariamente ao *modus operandi* da generalidade dos dramas históricos (Vasconcelos, 2003a: 444), não corre paralelamente com a intriga amorosa ficcional qualquer intriga de carácter político historicamente vinculado que, por sua vez, pudesse reforçar o vínculo do público com o desenlace. O plano das acções históricas, sumariamente a batalha de Ourique, decorre sem detalhe nem conflito,

³⁵⁰ CORVO, João de Andrade, *O astrologo*, drama em 5 actos, Lisboa, Typografia Universal, 1859.

reduzido a um pano de fundo onde se movimenta a tríade de personagens ficcionais. Esses aspectos, num tempo de transição para o drama de actualidade mas onde ainda se pedia ao pretensamente histórico, lição e ilustração, poderão explicar a fria recepção ao espectáculo e a aparente reacção “desabrida” de um crítico, de acordo com o frugal testemunho num artigo de José Augusto Palmeirim sobre o autor, escrito anos mais tarde:

O astrologo é um drama excentrico, feito mais para a leitura meditada do gabinete, do que para os efeitos rapidos e imprevistos do teatro. O que havia de nubloso e cabalistico na frase do protagonista do drama não achou pronunciadas simpatias nas plateias do teatro português e um critico, tão jovem que ainda nessa época cursava as 1.ªs cadeiras da universidade de Coimbra, fez-se o desabrido interprete da opinião que cortezmente se manifestara no público. (Palmeirim, 1860: 253)

1. 2. O enredo

A acção do 1.º acto decorre “num campo junto á pousada de D. Pedro Framariz, no burgo de Guimarães”, na véspera da partida do Infante D. Afonso Henriques para a batalha de Ourique, em Julho de 1139. D. Mendo, pajem do infante e órfão de um nobre cavaleiro, ama Violante, mas o seu protector, o astrólogo Frei Bermudo informa-o de que uma maldição impende sobre a união. D. Mendo recusa-se a acreditar e vai ter com a Violante, a quem promete regressar armado cavaleiro da batalha, para a despojar. O par despede-se com emoção.

O 2.º acto passa-se na tenda do Infante, instalada no campo de Ourique, na noite que antecede a batalha. Deixado a sós pelo Infante e os outros cavaleiros, D. Mendo volta a falar com Frei Bermudo sobre o amor por Violante e este revela-lhe um segredo, o da sua própria paixão não consumada pela filha de um homem que viria a assassinar o seu irmão, facto que impedira vingar a morte e determinara a opção por uma vida de clausura e dedicação à leitura dos astros.

No 3.º acto, de volta ao Paço de Guimarães, D. Afonso Henriques reúne à noite cavaleiros e familiares para celebrar a batalha. D. Mendo, já feito cavaleiro, reencontra Violante e, num momento de intimidade, pede-a em casamento. Nada parece impedir a união, mas pouco depois, num momento em que é deixado a sós, a sua mãe, a viúva D. Gontrade, vai ter com ele e pede que lhe vingue a morte do marido, matando D. Pedro Framariz, o pretenso assassino, e pai da Violante – é aqui que se revela a maldição. D. Afonso Henriques interrompe a cena para anunciar o seu apoio ao matrimónio do casal, mas Mendo declara já não ser possível consumir a união.

Nos actos sucessivos, 4.º e 5.º, decorridos durante a noite e a madrugada, D. Mendo prepara-se para ingressar na Ordem dos Templários. Violante intenta suicidar-se e vai ter com Frei Bermudo à sua cela no mosteiro, para lhe pedir um veneno. Retira-se de cena e pouco depois a mãe de Mendo, sob disfarce, confessa a Frei Bermudo ter sido ela a matar o marido, num acto de loucura, quando este, encolerizado, a encontrara com outro homem. O confessor reconhece-a e revela ser irmão do falecido marido. Frei Bermudo anuncia a D. Mendo ser seu tio, e juntos, concedem o perdão a D. Gontrade. D. Mendo e a mãe pedem a Frei Bermudo que impeça a consumação da morte por envenenamento de Violante. Frei Bermudo salva-a com um antídoto e o drama termina com o feliz reencontro do casal.

1. 3. A música

Para o espectáculo teatral, Casimiro compôs doze de números de música³⁵¹ que extravasam largamente as seis inserções musicais definidas dentro do texto dramático, e que se colocavam na cena sempre na categoria de *música como representação de música*. Como veremos, a encomenda ao compositor resultante do processo de montagem determinou também a composição de quatro entreactos a preceder os 2.º,

³⁵¹ *O astrologo*, dramma [Partitura autógrafa], [1853], acessível na BNP, cota M.M. 37//3; *O astrologo* [cópia manuscrita, partes], [1853], acessível no TDMII, cota AE.01.

3.º, 4.º e 5.º actos, e duas outras inserções instrumentais (N.º 3 e N.º 6) com a categoria de *meio expressivo*.

Personagem lateral aos principais acontecimentos da peça mas fundamental na contribuição para uma dinâmica na gestão das tensões é a figura de D. Bibas, o bobo da corte. E é pela provocação, lançada através do canto, que D. Bibas, juntamente com Bonamiz interfere logo na cena VII do 1.º acto, após a íntima despedida do par amoroso:

D. MENDO

Adeus. (D. Violante sáe.)

SCENA VII

D. Mendo, D. Bibas e Bonamiz

D. BIBAS

(Cantando o que se segue.)

Por que choras

Pagem terno?

Teu inferno

Não melhoras

Trá-lirá.

(Cantando e rindo.) Ah! Ah! Ah!

D. MENDO

Tu aqui?...aqui D. Bibas...Quem te trouxe aqui, bôbo?

D. BIBAS

(Apontando para Bonamiz.) Foi elle.

D. MENDO

(A Bonamiz.) Tu?

BONAMIZ

(Apontando para D. Bibas.) Foi elle.

D. BIBAS

(Cantando.)

Uma bruxa nos guiou.

BONAMIZ

(Cantando.)

Um diabo nos mandou.

AMBOS

(Cantando.)

Segredos do coração

Mui grandes segredos são.

BONAMIZ

Am!

D. BIBAS

Am!

BONAMIZ

Am!

D. MENDO

Que viste, D. Bibas? – Que ouviste Bonamiz?

D. BIBAS

Vi-te dar um abraço...e tive inveja.

BONAMIZ

Ouvi dizer á mais linda dama das Hespanhas, que te amava...e desejei
estar-te na pelle.

[...]

D. MENDO

[...] Escutair ambos. – Se disserdes a alguém o que acabaes de vêr e de
ouvir, arrancar-vos-hei olhos e lingoa...a ambos.

D. BIBAS

Com a espada de cavalleiro, que ainda has-de ganhar?

D. MENDO

Juro...

D. BIBAS

Não jures, que não é preciso para nada. *(Serio)*. Pagem namorado,
somos vossos amigos, e não podemos deixar, com a nossa magnanimidade real,
de vos dizer um segredo...que segredo!

D. MENDO

O que é?

D. BIBAS

(Cantando.)

Não has-de cazar

Não cazarás, não.

Hás-de Dom Bulrão,

Solteiro ficar.

D. MENDO

Maldito!

D. BIBAS

(Cantando.) De profundis clamavi ad te...

D. MENDO

Bobo, bobo!

BONAMIZ

Assim cantam os padres, quando morre alguma cousa, que para nada presta. – Não te encolerizes; cantamos sobre as tuas defuntas esperanças.

(Cantando.) De profundis clamavi...

D. MENDO

(Ameaçando-os.) Excomungados bobos!...

D. BIBAS

(Rindo.) Ahi vem nosso tio, o infante.

AMBOS OS BOBOS

(Fugindo.) Adeus! adeus!³⁵²

Estas duas canções enquadram-se na cena na categoria de *música como representação de música*, o que, no cumprimento estrito do primado da verosimilhança, corresponderia a dois números vocais executados no palco sem acompanhamento instrumental. Ao invés, mantendo o contexto do desempenho estritamente vocal *dentro de cena*, Joaquim Casimiro compõe os dois duetos com um acompanhamento de cordas, flauta e clarinete, executado *fora de cena*. O 1.º Número musical, com trinta e dois compassos, métrica binária e em Si b M, apresenta uma escrita melódica simples mas vivaça das vozes, dobradas ora pelo 1.º violino ora pela

³⁵² 1.º acto / cena VII, p. 16-19.

flauta/clarinete. No compasso 19, vozes e orquestra suspendem num curto acorde da dominante (Fá), e o canto dá lugar à breve contracena entre os bobos e D. Mendo (cujas deixas estão registada na partitura manuscrita):

D. MENDO

Tu aqui?...aqui D. Bibas...Quem te trouxe aqui, bôbo?

D. BIBAS

(*Apontando para Bonamiz.*) Foi elle.

D. MENDO

(*A Bonamiz.*) Tu?

BONAMIZ

(*Apontando para D. Bibas.*) Foi elle.

O compasso 20 retoma a música com um expressivo uníssono da voz e madeiras no verso de D. Bibas, “uma bruxa nos guiou”, seguido pelas cordas no verso de Bonamiz, “um diabo nos mandou”, associando as tessituras aguda à “bruxa” e a média ao “diabo” (Ex. I, c. 19 -24).

Ex. I (N.º 1)

The musical score for Ex. I (N.º 1) is presented in a system of ten staves. The first four staves are vocal parts: Fl. (Flute), Cl. Si b (Clarinet in B-flat), Bibas, and Bonamiz. The remaining six staves are instrumental parts: Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vla (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts provide harmonic support, with the strings playing a rhythmic pattern in the lower register and the woodwinds playing in the upper register.

Fl.
 Cl. Si b
 Bibas
 Bonamiz
 Vl. I
 Vl. II
 Vla
 Vlc.
 Cb.

Tu aqui D. Bibas quem te trouxe aqui bôbo - foi elle - tu - foi elle
 rá, trá - li - ra - li - rá. U - ma bru - xa nos gui - ou.
 Um de - mo - nio nos man - dou.

O 2.º Número musical, em 3/4, reduz o acompanhamento às cordas e é numa desconcertante melodia (voz e 1.º violino) em Sol M, pausada e quase infantil no seu desenho de âmbito curto entre Fá 2 (sensível) e Ré 3 (dominante) e na dobragem à sexta inferior pela viola, que D. Bibas lança a D. Mendo a quadra provocadora (Ex. II):

D. BIBAS

Não hás-de cazar
 Não cazarás, não.
 Has-de Dom Bulrão,
 Solteiro ficar.

Ex. II (N.º 2)

Allegro

Bibas

Não has-de ca-sar, não ca-sa-rás não. Hás-de, Dão Bur-lão, sol-tei-ro fi-car.

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

O 3.º Número musical é uma peça instrumental que não está indicada no texto e que terá sido composta para fechar o 1.º acto, quando os cavaleiros, liderados pelo infante D. Afonso Henriques, deixam o campo em direcção a Coimbra e depois, Ourique:

INFANTE

(*Aos cavalleiros.*) Só nos falta D. Pedro Framariz, para termos em roda de nós todos os bons cavalleiros, que estão em Guimarães. Esperaremos por elle aqui; depois partiremos para Coimbra onde está o restante de nossos ricos homens... [...]
 [...]

(D. Pedro Framariz entra com os seus acostados, e pára ao fundo.)

ALGUNS CAVALLEIROS

D. Pedro Framariz!

D. GONTRADE

(Pondo as mãos sobre a cabeça de seu filho [D. Mendo].)

Ganha a tua espada, e então te confiarei o segredo da nossa família, e uma terrível vingança.

D. PEDRO FRAMARIZ

Perdoae, sr.^a, que Deus também perdoa!

FIM DO 1. ACTO ³⁵³

É uma inserção musical desempenhada *fora de cena* e com a dupla função de *estruturação da acção*, para desfazer a cena e fechar o acto, e de *meio expressivo*, para sublinhar o ambiente solene e militar do momento. Casimiro consegue-o através de um breve trecho (trinta e quatro compassos) *Suave* em Dó M e compasso quaternário, na forma ABA, com dois temas rítmicos e melódicos (Ex. III A, c. 1-16 e c. 25-34; Ex. III B, c. 17-24), um na tónica e o outro a dominante, com carácter de marcha, tocados em homorritmia ora por partes – destacando com proeminência os sopros (dois clarinetes, dois fagotes, dois trompas e cordas) –, ora por toda a orquestra (madeiras, incluindo flautim, metais, incluindo dois trombones, timbales e cordas).

O 2.º acto abre na “tenda do infante em campo de Ourique” e o “infante, em pé encostado á espada, [...] e cavalleiros” discutem com inquietação a batalha em que irão defrontar, com enorme desvantagem, os mouros.

D. JOÃO PECULIAR

É tentar a Deus, só por milagre poderíamos vencer tão grande multidão de inimigos. [...]

D. GONÇALO DE SOUZA

[...] Mais de cem mouros para cada um de nós. Eu tenho feito muitas correrias, tallado por muitas vezes os campos dos infieis; mas esta batalha que

³⁵³ 1.º acto / cena IX, p. 21-24.

se prepara, tenho-a por uma temeridade, ou uma loucura. Se perdermos a batalha, e com ella o nosso infante de Portugal, quem há de defender a nossa independencia?

[...]

INFANTE

[...] Estamos cercados de perigos, e só um conselho avisado nos póde salvar. [...]³⁵⁴

Para preparar emocionalmente o público para esta cena, Joaquim Casimiro compôs um Entreacto de cinquenta e seis compassos (“2.º acto Immediato” na partitura autógrafa) que prolonga idiomáticamente o número musical anterior. Mantendo a métrica, a tonalidade maior (Fá), o andamento *Suave* e os mesmos instrumentos, o Número musical inicia solenemente com os timbales, seguidos de uma secção de metais em homorritmia (Ex. IV, c.1-12 e 19-30).

Ex. III A (N.º 3)

³⁵⁴ 2.º acto / cena I, p. 25.

Ex. III B (N.º 3)

Flauta Flautim Flauta

Flautim

Cl. Dó

Fag.

Cor Dó

Corneta Dó

Trb. solo

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

This musical score is for a large orchestra. It features staves for Flautim (Flute), Cl. Dó (Clarinet in D), Fag. (Bassoon), Cor Dó (Horn in D), Corneta Dó (Trumpet in D), Trb. (Trombone) with a 'solo' marking, Timp. (Timpani), VI. I and VI. II (Violins), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. IV (N.º 4 Entreacto)

Acto 2º Inmediato

Suave

Flauta

Clarinetes en Si b

Fagotes

Trompas en Fa

Corneta en Si b

Trombones

Suave tr. tr. tr. tr.

Timbales

This musical score is for a smaller ensemble. It includes staves for Flauta, Clarinetes en Si b, Fagotes, Trompas en Fa, Corneta en Si b, Trombones, and Timbales. The score is marked 'Suave' and includes trills ('tr.') for the timbales. The notation shows a variety of musical notes and rests.

Segue-se uma reexposição quase integral, transposta a Si b M, do tema da parte B do 3.º Número musical (Ex. V, c. 13-20). É uma estratégia compositiva que revela sentido de coerência e compromisso da música teatral com o seu drama: o mesmo material musical é aplicado em funções de *estruturação da acção* semelhantes – fecho de acto / abertura de acto – e em funções de *meio expressivo* equivalentes – sublinhar o ambiente solene e militar das cenas consequentes.

Ex. V (N.º 4 Entreacto)

The image displays a musical score for an inter-act scene (Entreacto). The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Bassoon (Fag.), Horn in F (Cor Fa), Trumpet in B-flat (Corneta Si b), Trombone (Trb.), Timpani (Timp.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The score consists of 10 measures. The Flute, Clarinet, and Bassoon parts are active throughout, with the Flute and Clarinet playing a melodic line and the Bassoon providing harmonic support. The Horn, Trumpet, and Trombone parts are mostly silent, with some activity in the later measures. The Timpani part is also mostly silent. The Violin I and Violin II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a harmonic pattern of quarter notes.

Na cena V do 2.º acto, D. Bibas e Bonamiz protagonizam mais um corte no ambiente íntimo mas tenso que se proporcionara na contracena entre D. Mendo e Fr. Bermudo, no interior da tenda, às portas da batalha. Os dois falavam sobre a vida e a morte: D. Mendo desejava-a, por não poder casar com Violante; Fr. Bermudo tentava dissuadi-lo e incutir-lhe coragem para o combate, mas o diálogo é interrompido pela intervenção achincalhante dos bobos.

FR. BERMUDO

Ainda não. É ainda cedo para morreres.

D. MENDO

Bermudo!

FR. BERMUDO

Não quero que morras, não quero que pecas o animo, por isso vim.

D. MENDO

Que podes tu sobre a morte? Como podes tu impedir que eu a vá buscar nas lanças dos inimigos? [...]

FR. BERMUDO

Não irás buscar a morte porque amas a vida.

[...] tenho penado mais, muito mais do que tu, e [...] não quero, nem posso ainda morrer.

[...]

D. MENDO

Queres a vida?

FR. BERMUDO

Quero-a Mendo [...]

D. MENDO

[...] tudo para mim é fatal [...]. A vida servir-me-ha só para ser escravo, e penar. (*Ouvem-se gritos do exercito ao longe.*)

FR. BERMUDO

Ouves?... Esses homens, há pouco tão sem animo, tão atemorizados, estão agora incendiados pelo fogo do enthuseasmo [...] Amanhã, no meio dos gritos da victoria, dar-te-hão uma espada de cavalleiro, e saudar-te-hão entre os heroes. Vive para a gloria. Vive para Portugal. (*Em vóz baixa.*) Vive para vingar teu pai, se tens n'alma força para tanto.

D. MENDO

Acceito.

SCENA V

Os mesmos, D.Bibas e Bonamiz

D. BIBAS

Quero a vida

BONAMIZ

Não a quero

D. BIBAS

Pela morte

BONAMIZ

Só espero.

Sem a minha doce amante,

Viver não quero um instante.

D. BIBAS

Mas a gloria?

BONAMIZ

E os amores?

D. BIBAS

Mas os cardos?

BONAMIZ

Mas as flores?

D. MENDO

(Colerico.) Outra vez a escutar os meus segredos?

D. BIBAS

Vingativos frades;

BONAMIZ

E pagens contrictos,

D. BIBAS

Monges aguerridos,

BONAMIZ

Amantes aflictos

D. BIBAS

Só nos fazem rir.

BONAMIZ

Ai! Fazem-nos rir...

FR. BERMUDO

(Colerico.) Que ouvistes?

D. BIBAS

Coisas muito para rir! – Dizem que ha grandes sabedores, homens que valem mais do que os outros, que são mais avisados. (*Dando uma gargalhada.*)

Loucura! [...] ³⁵⁵

Na partitura de Casimiro, o canto deste 5.º Número musical é atribuído em exclusivo a D. Bibas, que prossegue numa melodia de carácter infantil, de novo em Sol M, com o curto âmbito melódico entre Fá 2 (sensível) e Ré 3 (dominante) e a dobragem à sexta inferior pelo 2.º Violino (Ex. VI, c. 1-9), a sua intervenção ridicularizadora. O canto suspende-se apenas no acorde da medianta (Si M, c. 13), durante a deixa colérica de D. Mendo.

Ex. VI (N.º 5)

N.º 5

The musical score is for a piece titled 'N.º 5'. It is written for a full orchestra and a vocal soloist named Bibas. The tempo is marked 'Larghetto'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments listed on the left are Flauta, Bibas, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The vocal line for Bibas has lyrics in Portuguese: 'Que-roa vi-da, não a que-ro, pe-la mor-te só es - pe-ro. Sem a mi-nha do-cea - man-te vi-ver não que-r'um ins - tan-te.' The score includes various musical notations such as 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) for the strings, and rests for the vocal line.

O 6.º Número musical, uma curta peça de vinte e quatro compassos para clarinete e cordas, não está indicado no texto e terá sido concebido para ser tocado na última cena do 2.º acto. O Infante, só, “depois de uma pausa em que escuta os gritos do exercito ao longe”, tece um monólogo sobre os sentimentos que o animam antes da batalha. Depois, “Cravando no chão a espada e pondo-se de joelhos”, reza pela protecção do seu exército e pela vitória.

³⁵⁵ 2.º acto / cena IV-V, p. 30-36.

SCENA VIII

O Infante. (Só.)

INFANTE

[...] Cruz da redempção, sobre que primeiro se escreveu a palavra sacrosanta de perdão para os homens, symbolo de eterna victoria, ajudae-nos...
[...] Inspira-me, meu Deus: dae-me a victoria Senhor [...]. Dae-me a victoria, meu Deus!

De repente entra Fr. Bermudo:

SCENA IX

O Infante e Fr. Bermudo

FR. BERMUDO

(À entrada do Real.) A victoria será tua.

INFANTE

(Levantando-se.) Quem és tu? Que queres aqui? Foi Deus que te mandou?

FR. BERMUDO

A sua benção caiu sobre ti, e os teus.

INFANTE

A victoria!... Será nossa a victoria?

FR. BERMUDO

(Abrindo as cortinas do fundo do Real, deixando vêr o campo, que se estende por uma encosta, e em que brilham algumas fogueiras; apontando para o Oriente.)
Ao romper d'alva verás no Oriente o braço do Senhor estender-se sobre o teu exercito.

INFANTE

A victoria, a victoria! Uma palavra tua, meu Deus!... *(Abraçando de joelhos a cruz da espada.)* Gloria ao teu nome Senhor!

FIM DO 2.º acto ³⁵⁶

³⁵⁶ 2.º acto / cena VIII-IX, p. 40-41.

Estas duas cenas, a fechar o 2.º acto, constituem o único momento em que o drama transcende a dimensão da intriga ficcional para revelar uma dimensão histórica e patriótica. Nesse sentido, a música terá sido pensada enquanto *meio expressivo*, para acrescentar força dramática a uma ocasião que se queria emblemática, no contexto do espectáculo. Assim – e após os longos minutos de meditação angustiada de D. Afonso Henriques –, com a entrada de Fr. Bermudo na cena, logo irrompe do 1.º violino, “em surdina” e com “tremolo sempre”, uma melodia serena, em Sib M, quase campestre, contrabalançada com o fraseado dinâmico, praticamente em *ostinato*, do clarinete, emoldurando num quadro de esperança a revelação luminosa do padre astrólogo ao Infante, enquanto se abriam as cortinas da tenda, “deixando vêr o campo, que se estende por uma encosta, e em que brilham algumas fogueiras; apontando para o Oriente” (Ex. VII).

Ex. VII (N.º 6)

N.º 6

Andante

Clarinete em Si b

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

surdina tremolo sempre

pizz.

O 3.º acto passa-se de novo no Paço de Guimarães:

ACTO TERCEIRO

Uma sala do castello de Guimarães. Portas lateraes e ao fundo. É noite, brandões seguros por braços de ferro lançam uma luz brilhante. Ouve-se musica, ha diferentes bailados, durante a primeira scena.

SCENA I

D. Gonçalo de Sousa, D. Lourenço Viegas, D. Soeiro Viegas, Cavalleiros, Prelados, Damas, D. Mendo, D. Violante, D. Bibas e Bonamiz. Os Cavaleiros e Damas passeiam e dançam.

A acção abre com uma festa. Aproveitando a solicitação explícita de música na cena, o que Casimiro compõe é um Entreacto (“3.º acto Immediato” na partitura autógrafa) que, depois de aberto o pano de boca, se transmuda funcional e contextualmente em música de cena: composto com carácter de dança, o número converte, ao longo dos seus sessenta e nove compassos, a função primordial de *estruturação da acção em música como representação de música* através de uma *ponte para a cena*, conseguida pela passagem progressiva da orquestra, colocada *fora de cena*, para um quarteto de sopros *dentro de cena*, mantendo o mesmo material musical. Num tempo *Andantino* de métrica ternária, o Entreacto, em Dó M, desenvolve-se em três temas rítmicos de oito ou dezasseis compassos, executados por diferentes secções ou por toda a orquestra (Ex. VIII) e que terão sido ouvidos pelo público ainda com o pano de boca fechado.

Após uma ponte com o *tutti* da orquestra (c. 40-45), é então que um quarteto de sopros de madeira (oboé, dois clarinetes e um fagote) colocado no palco, reexpõe o 1.º Tema, acompanhado em *pizzicato* pelas cordas (Ex. IX, c. 46-53). É provável que tenha sido esse o momento escolhido para a abertura do pano de boca, dando só aqui início ao 3.º acto e permitindo ao público visualizar finalmente a cena de dança que o Entreacto, musicalmente, já permitira vislumbrar. Um *ostinato* melódico é inteligentemente usado para reforçar a ligação do 3.º Tema (ainda só na orquestra) à reexposição do 1.º Tema (já com o quarteto no palco) através da transposição tímbrica, na passagem de um tema ao outro, da viola e violoncelo para a flauta e viola. Finalmente, a partir do compasso 54 e até ao fim (c. 69), a orquestra desaparece por

completo e o quarteto de sopros prossegue sozinho, na categoria de *música como representação de música, dentro de cena*. (Ex. X).

Ex. VIII (N.º 7)

1.º Tema (c. 1-16)

2.º Tema (c. 17-32)

Acto 3º Imediato

Andantino

Flauta

Fagote

Trompas

Corneta

Trombones

Oboé

Clarinetes

Fagote

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

No palco

Fl.

Fag.

Cor. solo

Corneta

Trb.

Ob.

Cl.

Fag.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

3.º Tema (c. 33-40)

Musical score for the 3rd Theme (c. 33-40). The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute): Melodic line with grace notes.
- Fag. (Bassoon): Rest.
- Cor. (Cor Anglais): Melodic line.
- Cometa (Cornet): Rest.
- Trb. (Trumpet): Rest.
- Ob. (Oboe): Rest.
- Cl. (Clarinet): Rest.
- Fag. (Bassoon): Rest.
- VI. I (Violin I): Melodic line, marked *arco*.
- VI. II (Violin II): Melodic line, marked *arco*.
- Vla. (Viola): Rhythmic accompaniment, marked *arco*.
- Vlc. (Violoncello): Rhythmic accompaniment.
- Cb. (Contrabasso): Rhythmic accompaniment.

Ex. IX (N.º 7 Entreacto)

Musical score for Ex. IX (N.º 7 Entreacto). The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute): Melodic line.
- Fag. (Bassoon): Rhythmic accompaniment.
- Cor. (Cor Anglais): Rhythmic accompaniment.
- Cometa (Cornet): Rhythmic accompaniment.
- Trb. (Trumpet): Rhythmic accompaniment.
- Ob. (Oboe): Melodic line, marked *[no palco]*.
- Cl. (Clarinet): Melodic line.
- Fag. (Bassoon): Rhythmic accompaniment.
- VI. I (Violin I): Rhythmic accompaniment, marked *pizz.*
- VI. II (Violin II): Rhythmic accompaniment, marked *pizz.*
- Vla. (Viola): Rhythmic accompaniment, marked *pizz.*
- Vlc. (Violoncello): Rhythmic accompaniment.
- Cb. (Contrabasso): Rhythmic accompaniment.

Ex. X (N.º 7 Entreacto, no palco)

Apensos ao Entreacto, encontram-se mais vinte e três compassos de música para o quarteto em palco (Ex. XI, c. 70-93), na tonalidade de Sol M e métrica binária, e que pelo carácter solene se destinariam, provavelmente, a serem tocados no fecho da cena I, quando um ovençal anuncia aos convidados que irá ser servido o banquete. Todos se retiram, deixando em cena apenas D. Mendo, Violante e D. Bibas (escondido).

UM OVENÇAL

(Na sala d'armas, á porta.) Nobres, ricos-homens, infanções, cavalleiros, srs. de prestamos e alcadarias, el-rei de Portugal vos convida a vir tomar parte no banquete.

2.º CAVALLEIRO

Em fim!

PRELADO

Vamos, vamos.

(Saem todos, todos excepto D.Mendo e D. Violante. D Bibas esconde-se detraz de um pilar.)

Ex. XI (N.º 7 Entreacto, no palco)

Andante

Ob.

Cl.

Fag.

O 8.º Número musical surge logo na cena seguinte. D. Mendo e Violante reforçam intimamente os votos de união, até que, uma última vez, se ouve o canto perturbador de D. Bibas, lançando uma sombra de inquietação sobre o momento:

D. MENDO

Oh! Que nunca julguei que tão cedo nos chegasse tamanha ventura!

(Beija-lhe a mão – D. Bibas dá uma gargalhada estridente.)

VIOLANTE

Jesus!

D. MENDO

(Levando a mão a espada.) Quem ousaria?!

D. BIBAS

(Vae-se cantando com voz lugubre.)

Vivem loucos namorados

Vendo futuro formoso

Onde não ha mais que a dôr

De um mysterio tenebroso

VIOLANTE

Bobo.

D. MENDO

D. Bibas que anda fazendo pelo castello a sua ronda de escarneio. –

Louco!

FR. BERMUDO

(Entrando.) D. Mendo, os loucos sabem mais ás vezes que os avisados –

Sr.^a D. Violante ide-vos, vosso pai procura por vós.³⁵⁷

Perante o conteúdo de presságio e maldição, o canto de D. Bibas realiza-se pela primeira vez numa tonalidade menor, em Lá, com a melodia de dez compassos sustentada por acordes nos violinos e viola, alternando entre a tônica e a dominante com sétima (e a quinta omitida), sobre um pedal de tônica no contrabaixo e um harpejo no violoncelo (Ex. XII).

Ex. XII (N.º 8)

Nº 8

Allegretto

Bibas

Allegretto

Vi - vem lou - cos na - mo - ra - dos, ven - do fu - tu - ro for - mo - so

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

³⁵⁷ 3.º acto / cena II, p. 50.

Para anteceder o 4.º acto, foi composto um Entreacto (“4.º acto Immediato” na partitura autógrafa) de vinte e oito compassos em Mi b M. Começando com três compassos de acordes da tónica nos fagotes e trompas, um harpejo curto do clarinete (c. 3) e prosseguindo com uma pequena intervenção solista de uma trompa (c. 9-16), o Número musical lança-se depois numa curta exposição (Ex. XIII, c. 17-24) temática que será reutilizada numa variação logo no número musical seguinte.

Ex. XIII (N.º 9 Entreacto)

The musical score for Ex. XIII (N.º 9 Entreacto) is written for a full orchestra. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time (C). The score consists of 28 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Cl. Si b (Clarinet in B-flat):** Plays a short harmonic in measure 3, then a melodic line starting in measure 9.
- Fag. (Bassoon):** Plays a low, sustained harmonic in measures 1-3, then a melodic line starting in measure 9.
- Cor Mi b (Corn in B-flat):** Plays a low, sustained harmonic in measures 1-3, then a melodic line starting in measure 9.
- Timbp. (Timpani):** Plays a low, sustained harmonic in measures 1-3, then a melodic line starting in measure 9.
- VI. I (Violin I):** Plays a melodic line starting in measure 9.
- VI. II (Violin II):** Plays a melodic line starting in measure 9.
- Vla. (Viola):** Plays a melodic line starting in measure 9.
- Vlc. (Violoncello):** Plays a low, sustained harmonic in measures 1-3, then a melodic line starting in measure 9.
- Cb. (Contrabass):** Plays a low, sustained harmonic in measures 1-3, then a melodic line starting in measure 9.

De facto, findo o Entreacto, abria-se o pano de boca para o 4.º acto e o público deparava-se com Frei Bermudo, só na sua cela, a reflectir num longo monólogo, acompanhado ao longe por dois pequenos momentos de música:

A cella de Fr. Bermudo no mosteiro de Mumadona [...] Um janella do lado esquerdo. É noite, uma lampada alumia a scena.

[...]

FR. BERMUDO (Só.)

(*Olhando para o céu pela janella aberta. Ouve-se do interior do theatro uma harmonia solemne ao longe, fazendo apenas um murmurio brando.*) Os espíritos superiores caminham invisíveis por entre os astros. [...] Caminha, ó minha pallida estrella, caminha... caminha astro de fúnebre agouro; que em breve marcarás a hora mais fatal da minha existência. – (*longa pausa; cala-se a orchestra*). Hoje maldicto... hoje serei amaldiçoado por Violante. [...]. Ai! Que dôr será a desses desventurados agora que sabem já o tremendo poder que os separa! [...] Ó Violante... quero-te tanto que vou buscar o teu odio, para que tu não odeies o homem que te captivou o coração. (*Silencio; ouve-se de novo a orchestra muito longiquamente até ao fim do monologo*). [...] ³⁵⁸

Parece claro que, na intenção do dramaturgo, as duas inserções – executadas “no palco”, segundo a anotação na partitura autógrafa (Ex. XIV), mas provavelmente *por trás da cena* – constituíam, realmente, *música como meio expressivo*, ainda que legitimada na acção na categoria de *música como representação de música*.

Ex. XIV (N.º 10, no palco)

[Nº10] No Palco

Flauta I

Flauta II

Viola

7 Fine

12 D.C. al Fine

³⁵⁸ 4.º acto / cena I, p. 62-64.

A “harmonia solemne ao longe”, e que se insinua na cena como um pano de fundo emocional onde se projectam as reflexões e inquietações de Fr. Bermudo, consiste, na versão de Casimiro (10.º Número Musical, não indicado na partitura), num delicado trecho de dezasseis compassos em Si b M (sem contar com o *Da Capo al Fine*) para duas flautas e uma viola, com forma ternária e cuja parte B (c. 9-16) é uma variação do tema apresentado no Entreacto. Depois de um “silêncio”, um segundo trecho de oito compassos “ouve-se de novo [n]a orquestra muito longiquamente até ao fim do monologo.” (Ex. XV)

Ex. XV (N.º 10, no palco)



O 5.º e último acto irá constituir o culminar e a resolução dos intensos conflitos revelados no acto precedente: a culpa de D. Gontrade na morte do marido, a ruptura do par amoroso, a intenção de D. Mendo em professar na ordem dos Templários, e a de Violante, no seu suicídio. O Entreacto (“5.º acto Immediato” na partitura autógrafa), *Largo*, com trinta e quatro compassos de extensão e em Dó menor, introduz musicalmente a plateia no clima dramático e expectante que se adivinha para este acto, primeiro com uma parte introdutória (c. 1 – 16) em que fortes secções do *tutti* da orquestra alternam com súbitos e contrastantes pizzicatos nas cordas (Ex. XVI, c. 1-8); depois, com uma solene parte *cantabile* do clarinete em uníssono com o 1.º violino e o violoncelo (uma oitava abaixo), de vaga inspiração verdiana (Ex. XVII, c. 17-24), antes de fechar idiomáticamente com o material inicial.

Ex. XVI (N.º 11 Entreacto)

[Nº 11] Acto 5º Immediato

Largo

This musical score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The tempo is marked 'Largo'. The woodwinds (Flute, Clarinets in Bb, Bassoon, and Trombones) play sustained chords and melodic fragments. The brass (Trumpets and Cornets in Bb, and Trombones) provide harmonic support with sustained notes. The percussion (Timbales) features a rhythmic pattern with 'tr.' (trill) and 'tr.' (trill) markings. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a steady, rhythmic accompaniment, with 'pizz.' (pizzicato) markings indicating short, plucked notes.

Ex. XVII (N.º 11 Entreacto)

This musical score is for a smaller ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The tempo is marked 'Largo'. The woodwinds (Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, and Cornet in Bb) play sustained chords and melodic fragments. The brass (Trumpet and Trombone) provide harmonic support with sustained notes. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a steady, rhythmic accompaniment, with 'solo' markings indicating short, plucked notes.

O 12.º e último Número musical (Ex. XVIII) cumpre a solicitação explícita do texto na cena comovente em que D. Violante, em forma de despedida, expressa uma última vez o seu amor a D. Mendo.

D. VIOLANTE

N'outro tempo, n'outro lugar; longe deste tenebroso mundo, muito longe destas paixões da terra, havemos de ser felizes. - Eu vi, Mendo, esta noute antevi a nossa felicidade futura. – Era um paraíso. (*Ouve-se uma musica de orgão e um coro, muito ao longe até ao fim da scena.*) Um campo de flores maravilhosas, com um perfume inebriante, um lago coberto de diamantes, de uma serenidade e formosura sem igual no mundo; [...]³⁵⁹

Ex. XVIII (N.º 12)

Acto 5º [Nº 12]

The musical score is written for three systems of staves. The first system includes a Coro (Chorus) and an Orgão (Organ). The second system includes a C. (Cello) and an Org. (Organ). The third system includes a C. (Cello) and an Org. (Organ). The score is in 3/4 time, key of D major. It ends with a [Fine] marking.

³⁵⁹ 5.º acto / cena V, p. 85.

No trecho de quarenta e oito compassos (sem contar com o *da capo*) em Ré M, órgão e coro alternam em secções de dezasseis e oito compassos, respectivamente. Se tiverem sido seguidas as indicações do texto, a música terá surgido por *trás da cena*, concretizando um número de *música como representação de música* – como se se tratasse, de facto, de um coro a cantar numa igreja ou mosteiro das redondezas – mas com o claro intuito, na lógica do espectáculo teatral, de se insinuar na cena como um *meio expressivo* capaz de reforçar no público a visualização do “paraíso” descrito pela Violante (Ex. XVIII).

2. *Nem russo nem turco ou O fanatismo político*, comédia em verso em dois actos (1854)

2. 1. A peça

No domínio teatral, 1854 foi um ano particularmente produtivo para Joaquim Casimiro Júnior. Doze peças com a sua música reunindo comédias, um drama e um *vaudeville* estrearam em três teatros da capital. Destas, a comédia *Nem russo nem turco ou O fanatismo político* um original em dois actos de Costa Cascais³⁶⁰, que o actor Teodorico fez estreiar no Teatro Dona Maria II por ocasião do seu benefício (30.09.1854), teve o número expressivo de dezassete representações. Encenado por Luís da Costa Pereira, director de cena e ensaios do teatro desde 1853 (Sequeira: I, 175 e 184), o espectáculo teve um enorme sucesso:

No beneficio do sr. Theodorico representaram-se n'este theatro um drama e uma comedia, ambos originaes portuguezes: escolha que honra o beneficiado, e o torna digno de sinceros elogios. Era tudo nacional, actor e auctores, e o

³⁶⁰ CASCAIS, J. da Costa, *Nem turco nem russo ou O fanatismo político*, comedia em verso em 2 actos in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, vol. 3.

publico soube premiar os esforços de todos tres. [...] A comedia *Nem russo nem turco*, foi uma tentativa em verso, que alcançou um exito brilhante. Vê-se que o sr. Cascaes empregou todos os seus esforços e imaginação para o disparate poetico, despresando um pouco a verosimilhança da acção. Tem rimas engraçadissimas, e é n'ellas que está todo o espirito da comedia. A idéa principal do auctor era fazer rir, e alcançou-o: o publico rio e muito. O character do Alentejano está desenhado e escripto com consciencia e é mais um typo portuguez, para juntar aos já apresentados em scena pelo auctor com igual successo. A execução concorreu tambem bastante para o exito da comedia, e as honrar d'ella cabem, principalmente, á sr.^a Delfina, que se identificou com o character que desempenhava. Foi turca exaltada... e exaltou tambem a opinião, que esta actriz merece ao publico. O sr. Theodorico foi bem, e o sr. Carvalho deu bastante relêvo ao seu papel. Vinha bem caracterizado e despertou o riso, sem recorrer á exageração. Se estudar, tem instinctos para ser um bom actor. O desempenho, em geral, foi bom, e devia deixar satisfeito o auctor. (RE, 3.10.1854)

A redacção original portuguesa e em verso da peça, o aproveitamento de um tema actual – a guerra da Crimeia –, a construção dos personagens de primeiro plano, a caricatura de tipos sociais (um alentejano, um galego, turcos e russos) e o encadeamento de números coloridos de música e bailado são aspectos que terão contribuído para fazer da representação um objecto teatral particularmente interessante e singular, que o destacou dentro do vasto universo das comédias da época.

2. 2. O enredo

Em Outubro do ano anterior à estreia de *Nem russo nem turco*, estalara a guerra da Crimeia, em que russos e turcos se opuseram num conflito que só terminaria em 1856 e que arrastaria, ao lado das forças turcas, o envolvimento do Reino Unido, da França e do Piemonte-Sardenha. O assunto terá tido alguma cobertura da

imprensa, com manifestações de apoio ou oposição às duas facções. Aproveitando o calor do debate em curso, Costa Cascais transpôs para o palco do teatro o palco desta guerra, redigindo uma trama que invocava os dois lados da disputa para opor um casal lisboeta numa pequena contenda doméstica. Constantina (nome evocativo de Constantinopla) era pelos turcos e Nicolau (homónimo do Czar) pelos russos – uma distribuição das partes que poderá ser explicada por critérios de género: os russos constituíam a força invasora, rude, quase bárbara; os turcos, a força defensiva, civilizada, quase efeminada, com as suas túnicas e turbantes. Para divertimento do público, marido e mulher interpelam-se acaloradamente ao longo de toda a peça, com a personagem feminina, de carácter forte e impetuoso, a revelar um gosto singular pelos assuntos bélicos e um perfil independente e emancipado face à sua condição de mulher, no quadro da época. A peça abre com a discussão em cima da mesa:

Sala de [Nicolau] Tristão decentemente mobilada. Duas mesas com poltronas ao pé no primeiro plano: uma á direita, outra á esquerda. Jornaes e mappas sobre ellas, mas com a maior profusão sobre a da direita. Portas ao fundo e lateraes. Janellas lateraes

SCENA I

Nicolau e Constantina

Ambos sentados – cada um a sua mesa.

Nicolau

E' tão certa a victoria russiana,
Como haver no Brazil côco e banana.

Constantina

E' mais certa a victoria da Turquia
Do que estar em janeiro a agua fria.

Nicolau

Menina, se quizer ser razoavel,
Há-de emfim concordar no que lhe digo.

Eu sou, bem sei, de turcos inimigo,
Mas isso não importa – que na verdade
De meus lábios lhe juro ouvir só ha-de.
Não vê que os russos tem muito mais tropa,
Uma que marcha, e outra que galopa;
Fragatas, náus, com mais artilheria,
Do que tem de turbantes a Turquia...
E depois tudo gente decidida,
Pelo grande imperador a dar a vida:
Gente afeita ao trabalho, ás privações,
Que manobra por filas e pelotões..
Basta a tropa cossaca...Oh! Grande Deus!
Portugal hoje, se os contára seus,
Podia fazer guerra ao mundo inteiro,
Ser nas armas, qual foi já o primeiro. (Levanta-se.)
Eu, só com mil cossacos ia á lua.
Sempre é gente que come carne crua!...

Constantina

Que enxovalhados são os taes cossacos!
Ah! (enjoada) Isso não é gente, são macacos.

Nicolau

Macacos são os turcos.

Constantina

Mas olhe que não comem carne crua!
Do tal cossaco – Ai! Eu t'arrenego
Arranha na garganta como um prego
O tal nome!... Que taes elles serão!
O senhor diz que vae co'elles á lua... (Rindo.)
Pois eu não ia ao céu...

Nicolau

Teime na sua;

Que não sei, se tem mais de curiosa,
Esta minha senhora, ou de teimosa.
E' mais fácil um muro convencer...

Constantina

Que o senhor bom juizo uma vez ter.

Nicolau

Deve preferir antes a costura,
O governo da casa. (Levanta-se.)

Constantina

Por ventura (com importancia)
Não sou eu o piloto d'esta náu,
Constante, haja bom tempo ou tempo mau?
Responda, senhor russo, maralheiro:
Qual de nós é que dá uso ao tinteiro?
Não faz senão estar no pasmatorio,
E nunca põe os pés no escriptorio
Por isso temos tudo antecipado...
Tudo em desordem...casa de morgado.

Nicolau

Acabou? Muito bem: pois já que ralha,
Há-de ver o reverso da medalha.
Se no *dolce farniente* acho delicias,
Em passear, saber e dar noticias,
Tambem ao que a senhora determina,
Bem sabe, nunca faço opposição.
Eu como, visto e calço o que me dão.
Se ha trem, ando de trem, e se não há,
Ando a cavallo, a pé... tanto me dá...
Qual branda cêra, que derrete a chamma,
Sou escravo fiel da minha dama (beija-lhe a mão).

Constantina

És bondoso, bem sei, affavel, meigo,
Em tudo quanto quero: - e que somente
Não votas pela causa do Oriente!
P'la victoria dos turcos, coitadinhos!

Nicolau

Coitadinhos, a gente de turbante!...

Constantina

São homens como os outros.

Nicolau

Logo então,
Porque só tem dó d'uns e d'outros não?!

Constantina

Porque os turcos defendem o que é seu.
E n'isso tem justiça – cuida eu... (pausa).
Concordas?

Nicolau

N'isso não... – Em tudo mais...

Constantina

Mas porque?

Nicolau

Porque não...

Constantina

Não é razão. [...] ³⁶¹

³⁶¹ 1.º acto / cena I, p. 79-81.

Segundo a crítica, “a execução concorreu também bastante para o éxito da comedia, e as honrar d’ella cabem, principalmente, á sr.^a Delfina [Perpétua], que se identificou com o character que desempenhava. Foi turca exaltada...e exaltou também a opinião do publico” (RE, 3.10.1854).

Se do lado de Nicolau estava o amigo Beltrão, um personagem decorativo “amigo de bons petiscos”³⁶² (“Deus conceda tantos gostos ao Czar, como eu tenho em comer um bom jantar”³⁶³), a alinhar com a tia pelos turcos estava Camello, um simplório alentejano de sotaque cerrado (“Os russos van debaxo / Que ê cá assim o ácho!”³⁶⁴), a quem Constantina, com um entusiasmo bélico, a certa altura esclarece:

Constantina

[...]

(Para Camello)

A Inglaterra e a França

Tambem entram n’alliança.

Era negocio acabado,

Se aquelle maldito gelo

Nos deixasse ir lhes ao pêllo.

Mas mal elle se derreta,

Levam logo cacholeta.

Hão-de passar o Danubio!

[...]

E’ mais preciso um bom mappa,

Do que d’inverno ter capa.

(Com gravidade ridicula):

E’ nos mappas que medito

Que vejo da guerra os lances,

Que, ao meio dos combates,

Transportada me acredito.

³⁶² P. 78

³⁶³ 1.º acto / cena III, p. 91.

³⁶⁴ 1.º acto / cena XIII, p. 119.

Como é bello – de serão –
Jornaes e mappas na mão,
Das bellas turquesca tropas
Ir seguindo, passo a passo,
Movimentos e manobras,
E medil-os a compasso!
Ouvir mais de mil canhões
Desfazendo-se em trovões;
As cimitarras no ar
Dando golpes de matar:
Infanteria a marchar...
Cavallos a galopar...
Nosso exercito a avançar...
O contrario – a retirar...
E... (enthusiasmada) Oh! Momento afortunado!
Ouvir em casa e na rua
Viva, viva a meia lua!
(Cae n'uma cadeira desmaiada)³⁶⁵

Mas se à superfície o atrito entre o casal centrava-se na política, o verdadeiro desacordo tinha a ver com a intenção de Constantina em casar Catarininha com o primo alentejano, que Nicolau desaprovava e a sobrinha considerava um “asno perfeito”³⁶⁶. Catarininha, aliás, já tinha um amante secreto, o astuto Alberto, o qual, com uma *troupe* de actores amadores travestidos de cossacos ou softas e odaliscas, se apresenta ora como diplomata russo ora como embaixador turco para cair nas boas graças dos tios. O embuste inclui uma canção de cossacos, um coro dos turcos e um bailado das odaliscas que impressionam vivamente Constantina e Nicolau e proporcionam ao público quatro divertidos números de música e dança. No fim, desfeita a farsa, formaliza-se o noivado prometido ao russo/turco, que afinal mais não era – vieram todos a saber – do que um português.

³⁶⁵ 1.º acto / cena VI, pág. 99 -100.

³⁶⁶ 1.º acto / cena VII, p. 101.

2.3. A música

Joaquim Casimiro Júnior aproveitou com graça e imaginação as oportunidades musicais que a comédia oferecia³⁶⁷. Apesar de os quatro números musicais indicados no texto se inserirem sempre na acção na categoria de *música como representação de música*, permitiam grandes doses de fantasia proporcionada pelo jogo constante do teatro-dentro-do-teatro.

O 1.º Número musical surge no 2.º acto, quando Nicolau recebe com todas as mordomias o falso russo e seu séquito de cossacos, e o assunto musical vem à baila:

Nicolau

E cantam mesmo em russo?

Alberto

Pois então!

Nicolau

Que linda que ha de ser a tal canção!

Alberto

Pois vae ouvil-a agora.

[...]

Nicolau

Mesmo em russo?

Alberto

Sim. P'lo meu ajudante d'ordens.

Nicolau

³⁶⁷ CASIMIRO, Joaquim, *Nem turco nem russo*, comedia en dois actos do Sr Cascais [música manuscrita], acessível na BNP, cota M.M. 36//2 e no TNDMII, cota AK.04. A transcrição seguiu o manuscrito autógrafa da BNP mas contemplou no n.º 4 os instrumentos (tamborim e triângulo) da cópia manuscrita do TNDMII.

Qual?

Alberto (aponta para o cossaco)

Aquelle de vermelho carapuço.

Nicolau

Mas, se me dá licença – ao mesmo tempo...

Se quizessem tomar alguma coisa...

Doce, vinho. E' bom entremear...

Alberto

A comida e bebida co' o cantar...

Lá usa-se isto muito... (serve-se)

Nicolau

Tanto melhor.

Alberto

Pepemmépericá

Portucalixe urrah!

Cossaco

E' to tak.

(Prepara-se para cantar. [...])

Nicolau

Então, se puder ser a cantiguinha...

[...]

Alberto (ao cossaco)

Sobilié – jivot

Cossaco

Protcheno!

Alberto

Tchtchtótchka

Niest – tak urrah.

Cossaco (canta)

1ª

Ixumit

Ixudé

Drbrvidé

Stikidé

2ª

Achotósmiéne

Mólo denco

Dódó moinkó

Zavedé.

Nicolau (batendo as palmas)

Bravo, bravo!

Catharininha

Muito bem.³⁶⁸

Para o cossaco, Casimiro compõe uma canção de quarenta e um compassos, em Si b M, de métrica binária, acompanhada por uma orquestra que se mantém praticamente inalterada ao longo da peça teatral: flauta, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas, corneta, três trombones, timbales, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. A escrita vocal aproveita o facto de o pretenso idioma russo ser uma invenção que permite maior liberdade prosódica, pensada em função da composição. Também por isso, Casimiro não transpõe a letra integralmente, optando antes por repetir e explorar algumas das palavras para conseguir uma cadência rítmica e melódica mais expressiva. A melodia surge entrecortada, quase tosca, militar, e é pontuada pelas cordas ou sopros (Ex. I, c. 1-11), até terminar a sua curta intervenção num *tuttti* forte e ridiculamente pomposo da orquestra (Ex. II, c. 28-41).

³⁶⁸ 2.º acto / cena III, p. 133-136.

Ex. I (N.º 1)

N.º 1

Moderato

Flauta

Clarinetes em Si b

Fagotes

Trompas em Si b

Corneta em Si b

Trombones

Timbales Si e Fá

[Cossaco]

Moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

I - xu mi I - xu de dro-mi de i-xu - de dro-mi-de sti qui - de

Ex. II (N.º 1)

Fl.

Cl. Si b

Fag.

Cor Si b

Corneta Si b

Trb.

Timp.

[Cossaco]

Moderato

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

ac-ti - me-ne-mo-lo den-co za-ve - de i xu - mi i xu - de dro-mi - de sti qui - de za-ve-de za-ve - de i-xu-mi i xu - mi dro-mi de sti qui - de

O 2.º Número musical acompanha a entrada do séquito turco. “Tocam á sineta do jardim” e a Constantina, “com entusiasmo ridículo” exclama:

Constantina

Silistria! Kalafat! Constantinopla!

De vosso mais erguido minarête

Mandae solemne voz a meus ouvidos,

Guiaie-me em tão ditoso tête-à-tête!

SCENA VII

(Alberto vestido ricamente em trajo de pachá, com seus caudatarios. Sequito de individuos de ambos os sexos, igualmente trajados á turca [...], Caminham a passo grave. [...] Constantina corteja todos, imitando-os. A orchestra rompe brandamente desde a chegada dos personagens, e continúa até ao fim da saudação.

Constantina (áparte)

E’ mesmo de ficar embasbacada,

Vêr como esta gente é bem creada!³⁶⁹

Num tempo *Marziale*, a orchestra conduz solenemente a entrada do séquito com uma marcha em Fá M de sessenta e nove compassos na forma ABA’. Para introduzir o espectador numa sonoridade de vaga reminiscência turca, Casimiro atribui aos clarinetes um tema simples, trepidante mas gracioso e duplicado à terceira inferior (Ex. III, c.1-9, 17-25 ou 49-57) e com a interessante utilização do acorde invertido de quinta diminuta do VII grau (Sol), em substituição do acorde do IV grau (Si), no último tempo dos compassos 3 e 7. A subtil sugestão de cor local prossegue, por exemplo, na alternância tímbrica entre as madeiras e os metais (Ex. IV, c. 25-33 ou 41-49), ou no contraste entre o forte *tutti* em uníssono e o *piano* das cordas e flauta, pontuadas em contratempo pelo fagote (Ex. V, c. 33-41).

³⁶⁹ 2.º acto / cena VII, p. 147.

Ex. III (N.º 2)

Nº 2

Marziale

Flauta

Clarinetes em Si b

Fagote

Trompas em Si b

Corneta em Si b

Trombones

Timbales Fá e Dó

Marziale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Ex. IV (N.º 2)

Fl.

Cl. Si b

Fag.

Cor Si b

Corneta Si b

Trb.

Timp.

p

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Ex. V (N.º 2)

Fl.

Cl. Si b

Fag.

Cor Si b

Corneta Si b

Trb.

Timp.

[p]

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

O 3.º Número musical constitui o trecho mais longo da peça, com duzentos e vinte e um compassos, e certamente o mais inventivo na variedade de material melódico, jogo rítmico, colorido tímbrico e textura orquestral. Para deixar a Constantina rendida ao charme dos turcos, Alberto presenteia-a com um coro:

Alberto faz signal ás duas [Constantina e Caterinina] que se sentem e aos seus que cantem. Offerece doce, etc., ás duas e serve-se depois, etc.)

Côro

Au, pu,au

Bau, bau,bau,

Ió chéni,

[...]

Dama

J'abomine la Russie

Et j'adore la Turquie.

Turcos

Look! The Turkey moon shines

Oh yes drink the wines.

Turcos

Oh yes: England, and France

Are today in good alliance!

Todos

Muharrá, sapher, rabiá

Ramadan, xasban, rabiá,

[...] ³⁷⁰

Ajustando a orquestra ao número vocal, a percussão aumenta com dois instrumentos à *la turque* – um triângulo e um tamborim (com soalhos³⁷¹) – e os

³⁷⁰ 2.º acto / cena VIII, p.150-151.

³⁷¹ O “tamborin”, assim designado na cópia manuscrita acessível no TNDMII corresponderá, na acepção actual, a um pandeiro com soalhos (Vieira, 1899: 485 e 404).

trombones são reduzidos de três para dois e, na segunda parte, substituídos por um fagote. O espírito de cor local continua, durante a primeira parte (c. 1-107), na alternância tonal entre o Fá M e a mediantes, Lá m (c. 34-42) ou na primazia dada aos clarinetes e fagotes que, apoiados no *pizzicato* das cordas, executam células melódicas entrecortadas e dobradas à terceira inferior, reforçando, a partir da entrada das vozes, o uníssono com o coro (Ex. VI, c. 17-28 ou c. 43-54).

A letra em turco fingido altera-se e adapta-se, uma vez mais, às conveniências da composição. Em contraste, ao chegar ao curto trecho vocal a solo (c. 69-107) onde a Dama, seguida do Turco, evocam em francês e inglês as nações aliadas dos turcos na guerra da Crimeia, a letra original decorre integralmente e cada voz solista destaca-se numa nota persistente sobre uma textura orquestral e rítmica simplificada e “ocidentalizada”, de que, obviamente a percussão à *la turque* está excluída (Ex. VII, c. 69-84): a melodia em *pizzicato* nos violinos (e depois também viola), sustentada por prolongados acordes de sétima dominante nos clarinetes e trompas, num ciclo de quintas que faz a ponte modulatória com a segunda parte, em Ré M.

Ex. VI (N.º 3)

The musical score for Ex. VI (N.º 3) is presented in a standard musical notation format. It includes staves for the following instruments and voices:

- Fl (Flute)
- Cl. D (Clarinet in D)
- Fag (Bassoon)
- Cor Fa (Cor Anglais)
- Corneta D (Cornet in D)
- Trb (Trumpet)
- Timb (Timpani)
- Tamb (Tam-tam)
- Tri (Triangle)
- Coro (Chorus)
- VI I (Violin I)
- VI II (Violin II)
- Vla (Viola)
- Baixo (Cello/Double Bass)

The vocal parts (Coro) have the following lyrics:

Au pu au bau bau bau to-se - ni au-pu-au bau bau bau au-pu-au to-se-ni hi hi hi hi hi to se - ni to-se-ni to se - ni

The orchestral parts include various markings such as 'pizz' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'f' (forte).

Ex. VII (N.º 3)

Musical score for Ex. VII (N.º 3). The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl. Dó), Bassoon (Fagoc.), Cor Anglais (Cor Fâ), Cornet in D (Corneta Dó), Trumpet (Tpb.), Tympani (Timp. Fâ e Dó), Tambourin, and Triângulo. The vocal parts are for [Dama] and [Turcos]. The lyrics for [Dama] are: "Ja bo - mi - ne la Ris - si - e et ja do - re la Tur - qui - e". The lyrics for [Turcos] are: "Look the Tur - quey mo - on shines Oh y - e - s drink the wi - nes." The instrumental parts include Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), and Bass (Baixo). The score is in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pizz.*

Não escapa a oportunidade de um pequeno apontamento de falsa citação quando, no segundo “marchons, marchons”, sem que o transcreva melodicamente, Casimiro promove no público a imediata evocação musical da *Marselhesa* (Ex. VIII, c. 34-38).

Ex. VIII (N.º 3)

Musical score for Ex. VIII (N.º 3). The score includes parts for [Dama] and [Turcos]. The lyrics for [Dama] are: "Mar chons mar - chons mar chons mar - chons". The lyrics for [Turcos] are: "oh y-es oh y-es". The instrumental parts include Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), and Bass (Baixo). The score is in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pizz.*

A segunda e última parte do Número musical (c. 108 – 211), em Ré M, retorna ao coro turco de forma brilhante com: a letra desmembrada em curtas sílabas cantadas em homofonia com a orquestra (Ex. IX, c. 108-123 ou 163-178), incluindo o tamborim; a transposição da melodia para a flauta e clarinetes, o contratempo marcante do fagote e das trompas e o coro reduzido a um segundo plano (Ex. X, c. 132-146); o uso crescente de tercinas ao longo de toda a secção; e sobretudo, a empolgante progressão harmónica (Ex. XI, c. 147-172) do *tutti* da orquestra (com o tamborim em trémulo) até desembocar na coda.

Ex. IX (N.º 3)

Poco piu

Fl.

Cl. Dó

Fagote

Cor Fá

Cometa Dó

Trompas em Ré

Solo Fagote

Timbales Ré e Lá

Tamborim

Triângulo

Coro

VI. I

VI. II

Vla

Baixo

mu ar ra ja daz ra bia ra-ma-dan ra- ma dan xan ral xan ral is - ma-da

y-es mu ar ra ja daz ra bia ra-ma-dan ra- ma dan xan ral xan ral is - ma-da

mu ar ra ja daz ra bia ra-ma-dan ra- ma dan xan ral xan ral is - ma-da

Ex. X (N.º 3)

The musical score is for a piece titled "Ex. X (N.º 3)". It is written for a large ensemble and includes vocal parts. The instruments and voices are arranged as follows:

- Fl.** (Flute): Melodic line with triplets and slurs.
- Cl. Dó** (Clarinet in D): Melodic line with triplets and slurs.
- Fagote** (Bassoon): Harmonic accompaniment with eighth notes.
- Cor Ré** (Cor Anglais): Harmonic accompaniment with eighth notes.
- Corneta Dó** (Cornet in D): Harmonic accompaniment with eighth notes.
- Trb.** (Trumpet): Melodic line with eighth notes, including a "Solo Figue" section.
- Timp.** (Timpani): Harmonic accompaniment with eighth notes.
- Tamb.** (Tambourine): Harmonic accompaniment with eighth notes.
- Tri.** (Triangle): Harmonic accompaniment with eighth notes.
- Vocal Parts**: Three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics: "ral mua - ma ra - jaz ra - bia".
- VI. I** (Violin I): Melodic line with triplets and slurs.
- VI. II** (Violin II): Harmonic accompaniment with eighth notes.
- Vla** (Viola): Harmonic accompaniment with eighth notes.
- Baixo** (Bass): Harmonic accompaniment with eighth notes.

The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are in Portuguese, and the lyrics are "ral mua - ma ra - jaz ra - bia".

Ex. XI (N.º 3)

Fl.

Cl. Dó

Fag.

Cor Ré

Corneta Dó

[Trombones]

Trb.

Timp.

Tamb.

Tri.

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

Baixo

bia ra - ma - dan ra - ma - dan ra - ma - dan xa - yual ra -

bia ra - ma - dan ra - ma - dan ra - ma - dan xa - yual ra -

bia ra - ma - dan ra - ma - dan ra - ma - dan xa - yual ra -

Più mosso

Fl.

Cl.

Fag.

Cor Ré

Corneta

Trb.

Timp.

Tamb.

Tri.

Coro

bia xan - ral xan - ral ra bia

bia xan - ral xan - ral ra bia

bia xan - ral xan - ral ra

Più mosso

VI. I

VI. II

Vla.

Baixo

pizz

pizz

pizz

Logo a seguir a este Número vocal, vem a dança das Odaliscas:

Alberto

(para as raparigas)

A dança das odaliscas.

Constantina

Que vem ser?

Alberto

São creadas

Ao serviço da sultana.

Constantina

Parecem mui delicadas.

Alberto

E além d'isso muito dadas,

Muito amáveis, nada ariscas.

(Executam a dança, que deve começar por uma introdução mimica, e finalisa pela musica do côro – Muharrh, etc., e ao som do mesmo).³⁷²

Para este 4.º Número, Casimiro compõe um vibrante encadeamento de danças no género da quadrilha, com métricas, tonalidades e material motivico variados, terminando, como indica a didascália do texto, com a repetição da segunda parte do coro do Número anterior. A iniciar, em Lá M, apresenta-se em *Andante* uma bucólica secção de trinta e quatro compassos em 6/8 com uma melodia simples e elegante na flauta e clarinete acompanhada por cordas harpejadas (2.º violino e viola) e notas longas no fagote e trompas. A partir do compasso 35, a métrica muda para um contrastante 3/4 na tonalidade de Ré M, e entramos numa sucessão de quatro distintos temas rítmicos muito vivos de oito ou dezasseis compassos, distribuídos ora por secções instrumentais ora por toda a orquestra, sucessivamente em Ré M, Sol M, Si m e de novo Ré M (Ex. XII).

³⁷² 2.º acto / cena VIII, p.150-151.

Ex. XII (N.º 4, dança das odaliscas)

1.º Tema (c. 35-50, c. 67-74), Ré M



2.º Tema (c. 51-8), Sol M



3.º Tema (c. 59-66), Si m



4.º Tema (c. 74-81), Ré M



A repetição do 1.º Tema (c. 67-74) é revigorada pelo triângulo em ostinato.

Segue-se, a partir do compasso 85, uma nova secção em Lá M com mais quatro temas rítmicos em quatro ou oito compassos (Ex. XIII).

Ex. XIII (N.º 4, dança das odaliscas)

1.º Tema (c. 87-94; 103-110)



2.º Tema (c. 95-98)



3.º Tema (c. 99-102)



4.º Tema (c. 110-117)



Finalmente, uma ponte de dezasseis compassos, reduzida a uma frase sinuosa e em *pizzicato* nas cordas (Ex. XIV, c. 119-133) sobre um pedal de Lá (dominante), prepara o regresso idiomático à contrastante secção (já antes ouvida, na parte final do 3.º Número) do coro turco em Ré M (tónica).

Ex. XIV (N.º 4)

The musical score for Ex. XIV (N.º 4) is a 16-measure bridge. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The bridge is marked 'pizz' (pizzicato) for the strings and 'arco' (arco) for the woodwinds. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. B.), Cornet (Corn. La.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Timpani (Timp.), Snare (Tamb.), Triangles (Tri.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb.). The vocal parts are for the Turkish Chorus (Coro) and instrumental parts for Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The bridge is marked 'pizz' and 'arco'. The score ends with a 'CODA' section marked 'Poco più' and 'Solo Fag.'.

Findo o número de dança, seguem-se algumas linhas de conversação entre o Alberto (falso turco) e a Constantina, até que “retira-se e a sua comitiva cantando a meia voz o câro: - Muarah, etc.” De acordo com a peça publicada, esta seria a última intervenção musical no espectáculo, uma reminiscência do 4.º Número. A partitura de Casimiro, no entanto, tem ainda um 5.º Número vocal e instrumental (Ex. XV), com a função de *couplet* final, onde os sucessivos personagens, em secções métrica e tonalmente contrastantes, satirizam as linhas de força da comédia. Este número final, acrescentado à revelia do texto dramático mas não da *praxis* teatral estabelecida, constituía a tradicional forma de encerrar com grande efeito o espectáculo de

comédia, constituindo por isso também, um número que se inscreve na categoria de *música como fim em si*.

Ex. XV (N.º 5)

Nº 5

Allegro

Flauta

Clarinetes em Dó

Fagotes

Trompas em Ré

Corneta em Dó

Trombones

Timbales

[Voz]

Am-bos mu-lher e ma-ri-do se-o mes-mo ca-mi-nho se-guem a-mor a-fei-ção res-peito em ca-sa tu-do con-se-guem

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

A letra, acessível apenas na partitura manuscrita do Casimiro, percorre a pauta vocal sem nenhuma indicação dos possíveis intervenientes, mas o seu conteúdo permite atribuir com alguma segurança as coplas aos seguintes personagens:

Allegro, 6/8, Lá M (c. 1 – 24)

[Alberto]

Ambos mulher e marido

Se o mesmo caminho seguem

Amor afeição respeito

Em casa tudo conseguem
Mas se um diz o outro desdiz
Trabalham ambos em vão
Um terceiro vai entrar
E ao bolo que mal guardaram
Breve logo deita a mão

2/4, Ré M, Recitativo, ponte na dominante (c. 25 – 48)

[Camelo]

Sincero provinciano
Fujo às moças da cidade
Vistasas isso sam ellas
Mas tambem na mocidade
São mais feras que leoa
Sopinhas de mel por fora
por dentro zaragatoa

Moderato, 4/4, Ré M, secção instrumental (c. 49 – 57)

Allegro, Recitativo (c. 57 – 67)

[Constantina]

Pelo esbelto da figura
modozinhos recatados

[Nicolau]

Tão sim aquela ativa
Dita gestos tão rasgados

[Constantina]

Só de turco podem ser

[Nicolau]

Só de russo podem ser

[Constantina]

Só de turco podem ser

[Nicolau]

Só de russo podem ser

[Constantina]

Nobre sofeta rapaz

[Nicolau]

Dos cossacos capataz.

Andantino, 6/8, Si b M (c. 68 – 105)

[Catarinita]

Caricato de janota

Pede boinas pé de chumbo

Que oferece amor e bolota

Quadrúpede e de bom pêlo

Como foi sempre o camello

Pondo em artigos de monte

O trato fino da corte

Que segue mas não consegue

Merece castigo não não não

Para os parvos compaixão

[Beltrão]

São de vida as graças três

Almoço jantar e ceia

E a jantar de cada vez

Oh sobre barriga cheia

Louvado céu se bem diga

Ninguém vive sem barriga

Moderato, 4/4, Ré M, secção final instrumental (c. 106 – 128)

3. *O ópio e o champanhe*, comédia em um acto ornada de *couplets* (1854)

3. 1. A peça

A comédia *O ópio e o champanhe* musicada por Joaquim Casimiro teve a sua estreia no Teatro da rua dos Condes no dia 13 de Outubro de 1854 (Vieira, 1900: I, 252) e constitui uma imitação ou tradução de Joaquim Augusto de Oliveira³⁷³ sobre um texto original francês ao qual o público lisboeta pudera já assistir, meses antes, por uma *troupe* francesa no Teatro D. Fernando³⁷⁴. A crítica a essa primeira representação, que tomava como pretexto a recente Guerra do Ópio (1839-1842) para desenvolver uma série de peripécias em torno de uma família chinesa, não deixava dúvidas sobre o potencial de entretenimento que o enredo e a rica componente musical podiam proporcionar:

A companhia franceza continua a apresentar-nos um repertorio variado e bem escolhido. [...] Mas se quereis rir a bandeiras despregadas, não deixeis de ir ver a *bluette, chinoiserie*, ou como melhor convenha chamar-lhe, que tem por titulo *L'opium et le champagne*, peça em que os *calembourgs* e as facecis abundam, e em que tambem não falta certa dóse de crítica. Roche e Pascal são jocosissimos, o primeiro sob as vestes de um gordo negociante chinez, e o segundo como seu caixeiro; Dumesnil, em character de official inglez, é excellente, mme. Méraux e Melle. de Boissy, esposa e sobrinha do negociante chinez, nada deixam a desejar; e a interessante melle. Desgrandes, apresenta-se verdadeiramente encantadora, e desempenha com muito chiste o papel do sagaz aspirante da marinha franceza, que se propõe a despertar a China com o auxilio do Champagne, e que tão bem sabe narrar em graciosos *couplets* as virtudes especiaes d'aquelle precioso nectar (*RE*, 19. 01.1854).

³⁷³ Oliveira, Joaquim Augusto de, *O opio e o champanhe*, comedia em um acto ornada de couplets, representada no theatro da Rua dos Condes, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1861.

³⁷⁴ Não foi detectado nenhum exemplar do original francês *L'Opium et le Champagne* na BnF.

Para a versão portuguesa, de um só acto, Joaquim Casimiro compôs quinze números de música³⁷⁵ (suprimindo um número indicado no texto), no que, segundo Ernesto Vieira, acabou por se constituir como uma “opereta graciosíssima que se representou muitas vezes em diversas épocas e theatros.” (Vieira, 1900: I, 252). De facto, cinco anos passados sobre a morte de Casimiro, e sete após uma Segunda Guerra do Ópio (1856-1860), um crítico da *Crónica dos Teatros* dava notícia de mais uma produção, no Teatro das Variedades, da “operetta” musicada pelo compositor:

O Opio e o champagne veio em seguida recordar-nos Casimiro Junior, e mais uma vez nos lembramos da perda que a arte soffreu com o passamento do seu cultor mais distincto. Vejam esta operetta, e digam depois, se já escutaram musica mais apropriada ao genero, que melhor traduzisse o pensamento do poeta. Por isso a memoria do *maestro* é immorredora como as obras que nos legou. É que Casimiro era um d’esses genios raros, rarissimos, que deveriam ser eternos como os monumentos que criam...” (CT, 19.01.1867)

3.2. O Enredo

A acção desta pequena peça passa-se na China e invoca o consumo elevado de ópio naquele país incitado pelos comerciantes ingleses e o desenrolar da Primeira Guerra do Ópio entre as duas nações (1839 – 1842) como pretextos para uma comédia de enganos. Um guarda-marinha francês, Arthur, namora em segredo com a chinesa Nasçá, sobrinha do negociante de chá Kangarú e noiva do seu caixeiro, Yang-ti. O seu interesse é tanto pela rapariga como, e principalmente, pela venda de champanhe, aproveitando o contexto de guerra para também ele fazer negócio: “Já que a Inglaterra

³⁷⁵ *Opio e champanhe*, comedia n’um acto [Partitura em cópia manuscrita], [1854], acessível na BNP, cota M.M. 44//13; *Opio e champanhe*, operêta em um acto [cópia manuscrita, partes], [1867?], acessível na BNP, cota M.M. 61.

jurou adormecer esta pobre nação, induzindo-a a fumar do ópio, é justo que a França a desperte á força de Champanhe.”³⁷⁶ Ventrebiska, mulher de Kangarú, deixa-se por seu turno seduzir por um oficial inglês, Dog-dog, que aproveita para, sob disfarce, tentar “vender muita opia”³⁷⁷. Mas o marido e noivo descobrem os estrangeiros no armazém de chá e tentam persegui-los, correndo “ambos furiosos em redor do theatro, como procurando, mas em direcção opposta – como vão cegos de raiva deve esta scena ser combinada de sorte que Yang-ti e Kangarú esbarrem um no outro umas poucas de vezes”³⁷⁸. Após alguns disfarces, peripécias perseguições e muitos *couplets*, Arthur consegue convencer Kangarú a dar-lhe a mão da sobrinha, “sobre tudo depois de saber que vou ser o salvador da China, que tenho na minha mão acordar triunfantemente este paiz; e torná-lo alegre como a França.”³⁷⁹ Kangarú, curioso, convida “a escolhida sociedade [...] para assistir a tão festiva experiencia!”³⁸⁰. A peça termina com todos a beber alegremente “o divino Champanhe”, a dar vivas ao néctar, e a dançar o can can.

O texto tem várias peripécias e é percorrido por diversos trocadilhos, do nome do personagem Kangarú (a lembrar um cangurú) a Nasçá, sobrinha do negociante de chá, ao oficial inglês Dog-dog (cujos compatriotas os chineses designam sumariamente por “cães”), aos jogos básicos de palavras, engendrados para arrancar o riso fácil da plateia:

KANGARÚ. Aqui só para *ti*, Yang-ti, eu respeito muito o nosso imperador e todos os seus *caprichos*, porém com a chegada dos *taes bichos* [os ingleses], sinto que os nossos *rabichos* estão muito pouco *fixos*!³⁸¹

[...]

YANG-TI. (*Cheirando uma das caixas.*) Que aroma!!! Eu então por *chá-morro*!

KANGARÚ. Gostas de chá tu? Eu, por mim, só quando elle é muito bom; mau *chá-rua*!... [...] *Que chá é esse Yang-ti??*

YANG-TI. É um *chá-velho*, patrão!³⁸²

³⁷⁶ Cena II, p. 7-8.

³⁷⁷ Cena IV, p. 16.

³⁷⁸ Cena VII, p. 25.

³⁷⁹ Cena XII, p. 32-33.

³⁸⁰ Cena XII, p. 35.

³⁸¹ Cena III, p. 11.

[...]

KANGARÚ. [...] a senhora [...] já era velha quando *Nasçá nasceu!*

VENTREBISKA. Eu, velha quando *nasceu Nasçá?*

KANGARÚ. (*Ao mesmo tempo.*) Quando *Nasçá nasceu!*

NASÇÁ. (*Idem.*) Quando *nasceu Nasçá!*³⁸³

Não faltam também algumas pontadas de crítica aos políticos e ao comportamento dos ingleses na Guerra do Ópio:

DOG-DOG. Inglaterra querer vender sua opia!

ARTHUR. Mesmo sem lhe importar que um paiz inteiro morra envenenado?

DOG-DOG. Oh, Inglaterra só lh'importa vender sua opia!

ARTHUR. Hei de impedir semelhante comercio!

DOG-DOG. Vós, pequena? Ih! Ih! Ih!

ARTHUR. Hei de despertar a nação que os senhores querem adormecer!

DOG-DOG. (*Rindo muito.*) Como faz isse?

ARTHUR. É o meu segredo!

DOG-DOG. Pois mim vender muita opia, há de vender muita opia, ou mim esquadra matar todos pequenos chinezes a grossas tiras de canhão!

ARTHUR. A tiros de canhão?

DOG-DOG. Ser assim que Inglaterra faz tratadas de commercio!³⁸⁴

[...]

DOG-DOG. – Oh, pois lá in Europa se ver d'esses palhaços in gróssa fartura!

Palhaço politico dizer hoje – sim, – amanhã – não!³⁸⁵

³⁸² Cena III, p. 13.

³⁸³ Cena VII, p. 26.

³⁸⁴ Cena IV, p.16.

³⁸⁵ Cena IX, p.31.

3. 3. A música

A peça *O ópio e o champanhe*, imitada de um provável *vaudeville*, contém um número muito elevado de inserções musicais, considerando a breve dimensão do enredo nesta comédia de um só acto. Estes números, designados de *couplets* na versão impressa do texto, configuram-se fora da lógica da verosimilhança, interrompendo assumidamente a acção declamada e proporcionando momentos de pura exibição musical aos espectadores. Exceptuando um único número de *música como representação de música*, no contexto da cena final de can can (N.º 15, cena XIII), os restantes momentos musicais são um *fim em si mesmo*. Há no entanto uma subtil diferença, mas de relevância suficiente para constituir o provável motivo para, mais tarde, tanto o jornalista da *Crónica dos Teatros* (provavelmente fazendo eco do anúncio colocado pela empresa teatral na imprensa, em 1867) como Ernesto Vieira (no seu dicionário editado em 1900) classificarem a peça como opereta: contrariamente a muitas comédias em que a música se limita a congelar a acção e dirige-se assumidamente à plateia, aqui vários dos números musicais desenvolvem-se *enquanto* acção. O canto substitui a declamação, é acompanhado de gestos e atitudes, o enredo avança e os personagens interpelam-se através da música, ampliando o potencial cómico da cena. É o que podemos presenciar, por exemplo, logo na cena III (2.º Número musical), quando o negociante de chá Kangarú e o seu ajudante Yang-Ti despertam de uma pesada sesta opiácea:

O teatro representa o primeiro andar de um grande armazem de chá. [...]

Kangarú e Yang-ti ambos dormindo sobre cochins. [...] tem cada um seu grande cachimbo, e grande rabicho, e um comprido jornal onde depois lêem.

[...]

KANGARÚ. (*Acordando espavorido.*) Hein?...

YANG-TI. (*Apalermado.*) O que é?

AMBOS. (*Bocejando*) Am...am...am!...

KANGARÚ. Estavas a dormir, Yang-ti?

YANG-TI. Dormir, eu a dormir? Estava lendo este boletim do exercito inglez, que é tão interessante!

KANGARÚ. E este?... em que o nosso imperador, o sol do celeste imperio, nos dá parte de haver um punhado dos nossos valentes chineses derrotado vinte mil dos taes cães de cabelo encarnado. Podéra não! Se lá na Europa ainda se ignora completamente o manejo das armas de fogo!

YANG-TI. Sim? Ora fiem-se lá em boletins! Este então diz que os inglezes é que puzeram em fuga o nosso brioso exercito!

KANGARÚ. Custa-me a crer; os europeus são uns fracalhões. Este é que falla verdade! Queres ouvir?

YANG-TI. Leia de lá patrão, que eu leio de cá.

[...]

KANGARÚ. Eu principio.

YANG-TI. E eu sigo!

E de imediato ambos lêem, cantando em dueto:

KANG. Nós o sol dos céos chineses,
Publicamos p'ra constar,
Qu'os malditos inglezes
Acabamos de arrazar!

YAN. Annuncio eu, almirante,
Que ao troar de cem canhões,
Fiz em cinzas n'um instante
Os chineses batalhões!

KANG. De Kantão hoje os inglezes
Compellimos a sahir;

YANG. De Kantão hoje os chineses
Obrigámos a fugir!

KANG. Esta quadra é-lhes funesta!

YANG. Vae-lhes mal esta estação!

KANG. Um canhão já lhes não resta!

YANG. Já não teem nem um canhão!

KANG. A victoria é dos chineses!

YANG. O triumpho é dos ingleses!

AMBOS. As noticias são galantes,

Ambos foram triumphantes!³⁸⁶

A certa altura, na cena IV, Arthur (amante de Nasçá) e Dog-dog (amante da tia) voltam a enfiar-se nas caixas vazias de chá, para escapar a Kangarú e Yang-ti. Mas, com a pressa...:

ARTHUR. Depressa, escondamo-nos!

DOG-DOG. *(Entrando na caixa de Arthur, depois de ter andado como doido em roda da scena)* Yés, yés, mim esconde i continenti!

ARTHUR. Mylord, olhe que não é esse o seu camarote.

DOG-DOG. Mesme coise!

ARTHUR. Então cá entro para o seu!

DOG-DOG. Yés! Yés!³⁸⁷

Quando cada uma das amantes, sem suspeitar que a outra teria igual esquema, se aproxima da “sua” caixa, dá-se o flagrante:

VENTREBISKA. [...] Sáia!

NASÇÁ. Minha tia...

VENTREBISKA. *(Com império.)* Preciso ficar só!

NASÇÁ. Ao menos deixe-me levar ao tio uma amostrinha d’este chá. *(Vae á caixa onde escondeu o Arthur)*

VENTREBISKA. Esse é uxím

NASÇÁ. Basta-me tirar uma amostrinha. *(Levantando a tampa e vendo Dog-dog.)* Não é elle... Meu Deus!

[...]

VENTREBISKA. O que é?

³⁸⁶ Cena III, p. 9-11.

³⁸⁷ Cena IV, p. 17.

NASÇÁ. Nada, coisa nenhuma!

[...]

VENTREBISKA. O que diz, minha sobrinha, atreve-se a supôr...

NASÇÁ (*Abrindo a caixa em que está Dog-dog.*) Que este chá se chama uxim?
(*Furiosa*)

VENTREBISKA. (*abrindo a outra.*) E este chamar-se-há... perola?

NASÇÁ. Arthur!

VENTREBISKA. Chá Arthur! Que desaforo é este?

Nasçá, Arthur e Dog-dog logo apelam à calma da tia, mas fazem-no com um trio vocal (7.º Número musical):

JUNTOS

NASÇÁ

É infame, saí depressa,
retirai-vos por quem sois.
Um só foi que entrou na caixa,
e em vez d'um saíram dois.

ARTHUR

Ah Senhora, por piedade,
desculpai-me por quem sois.
Entrei só, não tive culpa
se em vez d'um saíram dois.

DOG-DOG

Ai minina tia saia,
tal desculpa por quem sois.
Ela só a mim meter-me,
foi minina que fez dois.³⁸⁸

³⁸⁸ Cena VI, p. 20-21.

Pouco depois, Kangarú apanha a mulher em flagrante com o oficial inglês:

KANGARÚ. *(Deitando a cabeça pelo alçapão.)* Que demonio de bulha é esta?

Que vejo! Minha esposa nos braços de um godeme.

VENTREBISKA. Meu marido! Ah!

TODOS. Seu marido!

VENTREBISKA. O que vai ser de nós! *(Correm todos em roda da scena.)*

[...]

(Arthur e Dog-dog fogem pela janella.)

E é “batendo fortemente á porta vivamente” que Kangarú e Yang-ti cantam, num dueto vigoroso (9.º Número musical):

Abram, abram promptamente

Não nos façam derramar;

Vão levar in-contenti,

Um castigo d’espantar!

*(Ventrebiska abre.)*³⁸⁹

O que estes exemplos musico-teatrais – seleccionados de um conjunto mais vasto de casos semelhantes – fundamentam é que na base da concepção e redacção do texto teatral está uma lógica absolutamente musical e performativa, mais do que uma lógica dramática e de enredo, e que foi consistentemente compreendida pelo compositor.

No 2.º Número musical, por exemplo, Joaquim Casimiro colocou a melodia na flauta e no 1.º violino, acompanhada harmonicamente pelas restantes cordas, enquanto Kangarú e Yang-ti (B. e R. na partitura autógrafa, indicando com a abreviatura o nome de cada actor) debitavam um ao outro, monocordicamente, numa

³⁸⁹ Cena VI, p. 24.

persistente dominante ou tônica, as notícias fabricadas de cada uma das partes chinesa e inglesa (Ex. I, c. 1-9).

Ex. I (N.º 2)

Nº 2

Allegretto

[Flauta]

[Kang e Yang] **Allegretto** B.

[Violino I] Nós o sol dos céus chi - ne-ses pu - bli-ca-mos pra cons - tar, queos mal-di - tos in - g -

[Violino II]

[Viola]

[Baixo]

4

Fl.

K. e Y.

VI. I - le - ses a - ca - ba-mos d'a - rra - sar. A - nun-cio eu Al - mi - ran-te queao tro - ar de cem ca -

VI. II

Vla.

Baixo

7

Fl.

K. e Y.

VI. I nhões, fiz em cin-zas num ins - tan-te os chi-ne-ses ba-ta-lhões. De Can-tão os In-g - le-ses com-pe-li-mos a sa

VI. II

Vla.

Baixo

O efeito é extremamente cómico, com as vozes a desmascarar, no seu canto mecânico e linear, a farsa dos jornais (Ex. II, parte vocal), enquanto a flauta prossegue em graciosos motivos de inspiração orientalizante na sugestão pentatónica do desenho melódico (Ex. III, c. 13-16). No fim, as vozes entoam num eloquente uníssono com os instrumentos (sublinhando o “todos”): As notícias são galantes / Somos todos triunfantes! (Ex. IV, c. 19-25).

Ex. II (N.º 2)

Nº 2

Allegretto

Nós o sol dos céus chi - ne-ses pu-bli-ca-mos pra cons - tar, que os mal-di-tos in - g - le-ses a - ca-ba-mos d'a rra - sar. A - nun-cio eu Al-mi - ran-te que ao tro - ar de cem ca - nhões, fiz em cin-zas num ins - tan-te os chi-ne-ses ba-ta - lhões. De Can-tão os In - g - le-ses com-pe-li-mos a sa - ir. De Can-tão ho-je os chi - ne-ses o - bri-ga-mos a fu - gir. Es-ta qua-dra é lhe fu - nes-ta. Vai-lhe mal es-ta-es-ta - ção. Um ca-nhão já nem lhe res-ta. Já não tem um só ca - nhão. A vi - to-ri-á dos chi - ne-ses. O tri - um-fó dos in - gle-ses. As no - tí - cias são ga - lan-tes, so-mos to-dos tri - un - fan-tes. As no - tí - cias são ga - lan-tes, so-mos to-dos tri - un - fan-tes.

Ex. III (N.º 2)

[Fl.]

[K. e Y.] B. R. B. R. B.

gir. Es-ta qua-dra é lhe fu - nes-ta. Vai-lhe mal es-ta-es-ta - ção. Um ca-nhão já nem lhe res-ta. Já não tem um só ca - nhão. A

[VI. I.]

[VI. II.]

[Vla.]

[Cb.]

Ex. IV (N.º 2)

[Fl.]

B. e R.

[K. e Y]

gle-ses.As no-ti-cias são ga - lan-tes,so-mos to-dos tri-un - fan-tes.As no-ti-cias são ga - lan-tes,so-mos to-dos tri-un - fan-tes.

[VI. I]

[VI. II]

[Vla]

pizz.

[Cb.]

No 8.º Número musical, a orquestra participa na acção, sublinhando nos quatro uníssonos da tónica (Fá M), as pancadas vigorosas do marido e do noivo na porta, enquanto cantam autoritariamente “Abram, abram prontamente!” (Ex. V, c. 1-5).

Ex. V (N.º 8)

Nº 8

Allegro

Flauta

Clarinete em Dó

Trompas em Fá

Corneta

Trombone

[Yang-Ti]

[Kangarú]

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

A - bram, a - bram pron - ta - men - te,

A - bram, a - bram pron - ta - men - te,

De resto, como se pode observar no Quadro I, sucedem-se os *couplets* de pequena dimensão, melodicamente concisos, simples mas apelativos, de execução acessível e fácil penetração no ouvido do público:

Quadro I

O ópio e o champanhe – Números musicais

Número musical/ cena	Situação dramática	Tempo	Tonal.	Métr.	Instr.	Ext.	Incipit
N.º 1 / cena I	Nasça sozinha canta uma copla para o público	<i>Andante</i>	Lá M	3/4	Fl, V, cordas	25 c.	<i>Na presença do marido</i>
N.º 2 / cena III	Kangaru e Yang-ti lêem os jornais, um para o outro.	<i>Allegretto</i>	Ré M	4/4	Fl, VV, cordas	25 c.	<i>Nós o sol dos céus chineses</i>
N.º 3	Kangaru canta para Yang-ti	<i>Allegro</i>	Ré M	6/8	Fl, VV, cordas	13 c.	<i>O que tu me disseste ind’agora</i>
N.º 4 / cena IV	Dog-dog responde a Arthur		Sol M	2/4	Fl, cl, V, cordas	34 c	<i>Oh mi deer</i>
N.º 5 / cena VI	Nasça canta para Ventrebiska	<i>Allegretto</i>	Ré M	2/4	Fl, V, cordas	27 c.	<i>É tão meigo, coitadinho</i>
N.º 6 / cena VI	Nasça canta para Ventrebiska	<i>Andantino</i>	Mi M	6/8	Fl, cl, V, cordas	17 c.	<i>Se o gatinho e o papagaio</i>
N.º 7 / cena VI	Arthur, Dog-dog e Nasça	<i>Allegro</i>	Dó M	2/4	Fl, cl, 2 cor, corneta, trb, VV, cordas	37 c.	<i>É infame, sai depressa</i>
N.º 8 / cena VI	Kangaru e Yang-ti cantam, dirigindo-se a N. e V., enquanto batem na porta	<i>Allegro</i>	Lá M	4/4	Fl, cl, 2 cor, corneta, trb, VV, cordas	20 c.	<i>Abram, abram prontamente</i>
N.º 9 / cena VII	Kangaru e Yang-ti cantam dirigindo-se a Nasça e Ventrebiska, que cantam em resposta.	<i>Presto</i>	Lá m / Dó M	3/4	Fl, cl, 2 cor, corneta, trb, VV, cordas	37 c.	<i>Eu vou esse infame já procurar</i>

Número musical/ cena	Situação dramática	Tempo	Tonal.	Métr.	Instr.	Ext.	Incipit
N.º 10 / cena IX	Kangaru canta para Yang-ti		Fá M	4/4	Fl, cl, 2 cor, corneta, trb, V, cordas	9 c.	<i>Estou ardendo</i>
N.º 11 / cena XI	Kangaru canta para Arthur		Dó M	4/4	Fl, cl, 2 cor, corneta, trb, V, cordas	15 c.	<i>Por salvar a causa pública</i>
N.º 12 [1] / cena XIII	“Os mesmos, Ventrebiska, Naszá, Chinezes de ambos os sexos, Marujos Franceses, trazendo cestos com garrafas de Champanhe.”	<i>Allegro</i>	Sol M	2/4	Flautim, cl, 2 cor, corneta, trb, timpani, VV, cordas	39 c.	Coro <i>Já, já, todos queremos Champanhe provar</i>
N.º 12 [2] / cena XIII	Todos	<i>Andante</i>	Sol M	3/4	VV, Cordas	12 c	Coro <i>Milagre espantoso</i>
N.º 12 [3] / cena XIII	“ (Este coro é acompanhado com os saltos das rolhas do Champanhe. Todos cantam bebendo.)”	<i>Allegro</i>	Sol M	4/4	Flautim, cl, 2 cor, corneta, trb, timpani, VV, cordas	29 c.	Coro <i>Depressa esgotemos</i>
N.º 12 [4] / cena XIII	“ (Durante estas scenas todos á aposta esgotam uns copos sobre outros na maior quantidade)”		Sol M	6/8	Flautim, cl, 2 cor, corneta, trb, timpani, VV, cordas	55 c.	<i>Que bela bebida</i>
N.º 13 / cena XIII	Todos	<i>Allegro</i>	Ré M	3/4	Flautim, cl, 2 cor, corneta, trb, timpani, VV, cordas	50 c.	<i>Viva o vinho do Champanhe</i>
N.º 14 / cena XIII	“ (Os chinezes muito electrisados dançam um cancan á chineza, levantando os dedos e os bicos dos pés para o ar.)”		Sol M	2/4	Flautim, cl, 2 cor, corneta, trb, timpani, VV, cordas	49 c	Coro <i>Viva o néctar milagroso</i>

Número musical/ cena	Situação dramática	Tempo	Tonal.	Métr.	Instr.	Ext.	Incipit
N.º 14/ Cena XIII (cont.)	“(Dog-dog e Yang-ti saltam para a scena e dançam um cancan exotico)”						
N.º 15 / cena XIII	Nasçá, ao público “(Fazendo com a cabeça o movimento de – sim.)”		Dó M	6/8	Flautim, cl, 2 cor, corneta, trb, timpani, VV, cordas	31 c.	Copla Final <i>Senhores, vossa bondade</i>

À excepção do 9.º Número musical, que inicia em Lá m, predominam as tonalidades maiores. Nalguns números, as partes vocais estabelecem graciosos contrapontos com a flauta e o clarinete (Ex. VI, c. 1-9 e Ex. VII, c. 9-15).

Ex. VI (N.º 1)

Nº 1

Andante

Flauta

[Nasçá]

Fialho

Andante

Na pre-sen-ça do ma - ri-do que me que-rem des-ti - nar, d'ou-tr'a-man-te mais di - to-so as ter-nu-ras vou go - zar,

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Ex. VII (N.º 5)

Fl.

Cl. Lá

[Nasçá]
ar. Em me ven-do ma-ca - qui-ces, não quero

[VI. I]

[VI. II]

[Vla.]

[Baixo]

A prosódia é clara, permitindo ao público ouvir distintamente o texto cantado, sobreposto a uma textura orquestral reduzida ao mínimo e que serve de apoio harmónico à melodia. É o que sucede nos primeiros seis números musicais, para solista ou vozes em uníssono, em que a instrumentação se constitui, no máximo, de cordas, flauta e clarinete. A partir do 7.º Número musical, com a aceleração da acção – fugas, perseguições, confrontos e festejos – e a predominância de mais coros, a orquestra ilumina-se com o flautim e amplia-se com os metais e os tímboles.

Para a cena de dança – quando todos já estão inebriados pelo champanhe e embalados por cinco coros a exultar as qualidades da “bela bebida” (Ver o Quadro I acima) – Casimiro compõe um enérgico número de can can de quarenta e nove compassos na forma rondó (ABACACoda), encadeando diferentes motivos e tonalidades, como se pode ver no Ex. VIII:

Ex. VIII (N.º 14)

A Dó M (c. 0-4)

Nº 14

Flautim

Clarinete em Dó

Trompas em Dó

Corneta em Dó

Trombone

Timbales

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

Vi-vao nêc-tar mi-la-gro-so que nos pôs to-dos as

B Ré M (c. 10-13)

Flautim

Cl.

Cor

Corneta

Trb.

Timp.

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

Baixo

Vi-vao nêc-tar mi-la-gro-so

C Dó M (c. 26-29)

Flautim

Cl.

Tr.

Corneta

Trb.

Timp.

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

Cb.

Vi-vao néc-tar.

E é com esta sucessão de partes que “Arthur e Nasçá”, seguidos dos restantes, “dançam o cancan ao som do coro seguinte”:

CORO

Viva o nectar milagroso
 Que nos pôz todos assim;
 Viva o vinho, viva a dança!
 Viva, viva, sim, sim, sim!

(Os chinezes muito electrizados dançam um cancan á chinesa, levantando os dedos e os bicos dos pés para o ar.)

DOG-DOD. Mim também dança, mim também dança!

YANG-TI. Eu já não pôsso conter as pernas!

*(Dog-dog e Yang-ti saltam para a scena e dançam um cancan exotico.)*³⁹⁰

Por fim, depois da dança e grato pelo efeito desintoxicante do champanhe, Kangarú dá a Arthur a mão da sobrinha e segue-se a Copla final, com Nasçá, seguida do resto do elenco, a dirigir-se directamente ao público, numa quebra propositada do que restava da ilusão fabricada no palco:

KANGARÚ. [...] Incomparavel francez, salváste a China; *(dando-lhe Nasçá)* eis a tua recompensa!

ARTHUR. Honrado chinez, eu te agradeço! *(Abraçando Kangarú.)*

KANGARÚ. E saiba que lhe leva em dote cem dentes d'elefante, dois unicornios, e um camello!

YANG-TI. E então eu?

KANGARÚ. Tu ficas para me substituir o camello!

ARTHUR. E viva o champanhe!

Todos. Sim, sim! Viva o Champanhe! Viva!

(Coro geral, dançando todos e fazendo com as cabeças o movimento de – sim)

COPLA FINAL

NASÇÁ *(Ao publico.)*

Senhores, vossa bondade

Se não qu'reis que tenha irmã,

Mostrai todos que gostastes

Do Champanhe, e do cancan;

E p'ra isso, se quizerdes,

³⁹⁰ Cena XIII, p. 39-40.

Ponde os olhos sobre mim,
E dae palmas sempre em quanto
Eu de cá fizer assim!

*(Fazendo com a cabeça o movimento de – sim)*³⁹¹

Para a Copla Final, Joaquim Casimiro compõe, num animado 6/8 e em Dó M, uma melodia apelativa e fácil de reproduzir. Primeiro cantadas por Nasça, as duas quadras correm em unísono com o flautim e o clarinete, enquanto as cordas acompanham com um delicado *pizzicato*. De seguida, o coro repete a primeira quadra acompanhado por uma orquestra mais cheia e dinâmica, num efeito deliberado de empolgamento que convida a plateia a juntar-se com palmas ou mesmo com a voz. É o culminar deste espectáculo de comédia (mais tarde designado de opereta), exortando vivamente o público ao aplauso (Ex. IX, c. 1-19, nas páginas seguintes).

³⁹¹ Cena XIII, p. 41-42.

Ex. IX (N.º 15)

Nº 15

Flautim

Clarinete em Dó

Trompas em Dó

Corneta em Dó

Trombone

Timbales

[Nascá] Fialho

Se - nho - res, vos - sa bon - da - de, se não quereis que te - nha ir - mã, mos - trai to - dos que gos

Violino I pizz.

Violino II pizz.

Viola pizz.

Baixo pizz.

Flautim

Cl.

Cor

Corneta

Trb.

Timp.

Coro

-tas-tes do cham - pa-nhe c do can - can e p'ta is - so, se qui - ser - des, pon-dcos o - lhos so - bre mim e dai

VI. I

VI. II

Vla.

Baixo

14

Flautim

Cl.

Cor

Corneta

Trb.

Timp.

Coro

pal-mas sem-preen - quan-to eu de cá fi-zer as - sim. Se - nho - res, vos - sa bon - da - de, se não

arco

VI. I

VI. II

Vla.

Baixo

20

Flautim

Cl.

Cor

Corneta

Trb.

Timp.

Coro

quereis que te - nha ir - mã, mos - trai to - dos que gos - tas - tes do cham - pa - nhe e do can

VI. I

VI. II

Vla.

Baixo

4. A filha do ar, peça fantástica em três actos (1856)

4. 1. A peça

A filha do ar, peça fantástica em três actos estreada no Teatro do Ginásio em 17 de Junho de 1856 (Vieira, 1900 I: p. 253) é a imitação de um original francês, uma *féerie* composta de prólogo e três actos entremeada de números de canto e dança, apresentada pela primeira vez dezanove anos antes, no Théâtre dês Folies-Dramatiques, em Paris. Quem adaptou o texto original à versão portuguesa foi, uma vez mais, Joaquim Augusto de Oliveira, dramaturgo familiar do público por inúmeras imitações de comédias e *vaudevilles* e sumamente conhecido, sobretudo a partir da década seguinte, como “o Oliveira das mágicas” (Bastos, 1898: 234).

Segundo um extenso artigo saído na *Revista dos Espectáculos*, a produção “enche[u] de espectadores e applausos a platea e camarotes do Gymnasio”, isto numa época em que, de acordo com o articulista, o período de ouro das mágicas no contexto do Ginásio estava ultrapassado³⁹², “cedendo o lugar aos episodios da vida real e ás mais intimas palpações da paixão e do amor. Hoje seria difficil fazer renascer esse genero que vivia de surprehender e excitar a imaginação por não poder appelar para faculdades mais exigentes e illustradas das platéas. As magicas, isto é, o reinado das visualidades e transformações, pertence á infancia da arte.” Um aspecto fundamental, no entanto, afastava *A filha do ar* do epíteto da simples mágica, onde as peripécias e transformações sucediam-se como um desfiar de números de ilusionismo de puro “entretenimento para os olhos”; nesta peça fantástica, o enredo tanto decorria no plano da realidade terrena como se projectava no domínio absoluto da fantasia e do maravilhoso, e o aparato cénico e cenográfico desenvolviam-se exclusivamente para o servir e concretizar. Era essa diferença que, concluía o artigo, justificava o

³⁹² Também Sousa Bastos referindo-se a outra mágica, *A romã encantada* (original de Silva Pessoa) estreada um ano antes (TRC), afirmava que apesar de “fraquíssima [...]”, deu grandes receitas durante algumas epochas, porque entao o genero estava pouco explorado” (Bastos, 1898: 32).

reaparecimento recorrente do género na cena lisboeta, sobretudo quando o enredo fantástico não se perdia “pelos domínios do absurdo” (RE, 30.06.1856).

De facto, tendo como fonte as referências de Sousa Bastos (1898 e 1908) a diversos autores e imitadores de mágicas e peças fantásticas – como Brás Martins, o já referido Joaquim Augusto de Oliveira, Francisco Palha ou Carlos Augusto da Silva Pessoa, entre outros – durante a década de cinquenta e sessenta a mágica continuava a ter muita popularidade. Apesar de o gosto pelo realismo veiculado no drama de actualidade ter passado a dominar o teatro da segunda metade do século, o maravilhoso aliado ao universo fantástico de inspiração popular continuava a ser um *must* das narrativas do Romantismo, profusamente alimentado em espectáculos de bailado, de que a *Giselle* (1848, Paris Ópera) constituiria o exemplo paradigmático. Também no caso da presente “féerie”, o articulista sublinhava que *A filha do ar* estava “mui acima das trivialidades absurdas d’esta especie, pela aliança pouco vulgar de categorias de seres diversos, o que lhe dá o colorido de poesia fantastica, o vago e indefinido das crenças e idealidades do povo allemão”, para onde convergia, por exemplo” a scena do cemiterio, e a evocação dos espectros, [...] um ponto de contacto com a *Gisella*, com essa linda superstição tão popular em todo o Rheno” (RE, 30.06.1856).

4. 2. O Enredo

De *A filha do ar*, a única versão portuguesa impressa actualmente disponível contém apenas a letra dos números cantados (coplas, *ensembles* e coros) e constitui uma tradução livre de Eduardo Garrido³⁹³. Na ausência de um exemplar (impresso ou manuscrito) da imitação de Joaquim Augusto de Oliveira, o texto original francês³⁹⁴, a

³⁹³ GARRIDO, Eduardo (trad. livre), *A filha do ar*, Mágica em 1 prólogo, 3 actos e 6 quadros, Representada nos Teatros da Trindade, Ginásio, Variedades e Rua dos Condes em Lisboa e Baquet e Príncipe Real no Porto (“Colecção de coplas de diversas óperas cómicas”, nº 91), Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, s/d.

³⁹⁴ COGNIARD, Théodore e Hyppolite e RAYMOND, *La Fille de l’Air*, féerie en trois actes, mêlée de chantes et de danses, précédée de *Les Enfants des Génies*, Musique de M. Adolphe, Décors de M.M. Devoir et Pouchet, représentée pour la première fois, a Paris, sur le théâtre des Folies-Dramatiques, le 3

letra dos números vocais registada na partitura de Joaquim Casimiro³⁹⁵ e a descrição dada pelo artigo da *Revista dos Espectáculos* constituem as fontes que permitem conhecer o enredo e vislumbrar o espectáculo apresentado no Ginásio.

A acção (prólogo) começa com o anúncio da rainha à filha Azurine/Azulina de que tendo atingido a idade, deverá passar pela prova de descer à Terra durante um ano sem sucumbir ao amor por um mortal – de outro modo perde as asas e a imortalidade, não podendo mais regressar ao reino para junto da mãe. Éolin/Bóreas, símbolo da brandura e Aquillonet/Zéfiro, símbolo da força e da tormenta (e de alguma tontice), acompanham-na e juram protegê-la. Mas impelida por um tufão que Bóreas soltara, Azulina entra pela janela na choupana de Rutland/Leandro, um montanhês pobre que fora à caça (1.º acto). Azulina surpreende-se com a pobreza do quarto, mas deixa-se adormecer, embalada por uma dança de Sílides convocada por Zéfiro. Leandro regressa e fica maravilhado com a visão de Azulina adormecida, que julga por momentos ser a prima Lucette/Violante³⁹⁶ a quem estava destinado casar-se. Depois repara numa estrela de rica pedraria a pender do seu pescoço e que era, de facto, o precioso talismã dado pela rainha para protecção da filha. Não resiste e rouba-lho³⁹⁷. Daqui nasce um extenso desfiar de “ludibrios, provações e desventuras, que [Azulina] tem de percorrer sobre a terra”, com Leandro a si agrilhado, uma vez que, “depois que vira Azulina, nunca mais soube de si nem do coração. O poder do talisman que elle instinctivamente insiste em guardar, e os esforços que Boreas e Zephro fazem para o desapossar d’elle, formam o fio da acção”, desenrolada “ora no mais elevado das regiões nebulosas, ora nos abysmos e antros mais nauseabundos e memphiticos das entranhas da terra, e tudo variado de bailados de walkires, entretecidos de sabbathos de estriges e vertiginosos turbilhões de monstros ignios, que, com asas de morcego e córes de salamandra, se revolvem em medonho rodopio” (RE, 30.06.1856). De facto,

Aout 1837 in *Magasin Théâtral, Choix de Pièces Nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, Tome dix-huitième, Paris, Marchant, Libraire-éditeur, 1837.

³⁹⁵ *A filha do ar*, comedia phantastica [Partitura autógrafa], 1856, acessível na BNP, cota M.M. 35.

³⁹⁶ Violante é o nome atribuído à personagem Lucette na tradução de Eduardo Garrido. No número vocal escrito por Casimiro para a personagem (N.º 2 do 2.º acto), não está nenhum nome registado.

³⁹⁷ Na versão original, Azurine deixa cair o talismã sem notar, ao afastar vigorosamente Rutland, que a tentara beijar. Rutland só se depara com o objecto já depois da Azurine ter-se escapado pela janela.

entre as “provações” incluem-se os tormentos físicos que Azulina lança sobre Leandro para que lhe devolva o talismã. Mas ele resiste, tudo suportando pelo amor que lhe tem e pela vontade de manter a única coisa que a ela o vincula. Inclui-se também uma dança de Willis à meia-noite no cemitério (2.º acto), à qual Leandro é atraído por Azulina, Bóreas e Zéfiro com o intento, uma vez mais, de recuperar o talismã. Mas A filha do ar, no último momento, sucumbe ao amor e liberta-o da dança mortal. Zéfiro convence então o Bóreas a fazer-se de velho eremita (3.º acto), atrair Leandro à sua gruta e embriagá-lo com champanhe, para lhe retirar o talismã. Porém, na execução do plano, o próprio Bóreas acaba por ficar embriagado revelando a sua identidade e as três palavras mágicas que dão poderes a quem possuir o talismã. Leandro repete-as prontamente e fica investido de todo o poder e sabedoria, com os quais obriga todos os que o martirizaram a comparecer na sua presença. Depois, ajudado por pequenos demónios saídos da terra para o servir, transforma a roupagem para melhor agradar à Azulina. Mas esta revela não o poder amar porque perderia a entidade aérea e imortal. Comovido pelo amor, Leandro devolve-lhe o talismã, dizendo que, para que ela seja feliz, ele tem de morrer. Corre em direcção ao abismo para se precipitar quando é interrompido pelo grito de Azulina, pedindo que volte e declarando o seu amor por ele. As asas caem e Azulina torna-se uma simples mortal. Uma última vez, a rainha surge entre as nuvens rodeada de Sílides e dá a sua bênção ao par enamorado (Cena final).

4. 3 A música no texto original *La fille de l'air*

No contexto da *praxis* musico-teatral oitocentista francesa, a *féerie La fille de l'air* de Raymond e dos irmãos Cogniard tem um conteúdo musical paradigmático nas soluções que apresenta para a dinamização do espectáculo. Como pode ser observado no Quadro I, todas as cenas cantadas – solos, duetos, trios e coros – utilizam *timbres* em exclusivo, sendo os números instrumentais originais do compositor Adolphe remetidos para as entradas e saídas de cena, acompanhamento sonoro de acção sem diálogo, prováveis entreactos e possíveis ligações entre diferentes partes vocais:

Prólogo

Números musicais	Proveniência
Choeur Air: <i>Adieu, mon beau navire</i> (des Deux Reines)	Da ópera-comique <i>Les deux reines</i> , de Monpou / Scribe, Paris, Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, 6.08.1835.
La reine embrasse Azurine sur le front; on entend une musique vive.	Música original.
Éolin [...] Air: <i>Mater Dolorosa</i> (Loïsa Puget)	Canção da compositora e cantora Loïsa Puget (1810-1889).
Un trémolo qui se lie à l'air d'entrée d'Aquillonnet. On entend siffler les vents et gronder	Música original.
Aquillonnet Air: <i>Je chante, je danse, je chante, J'arrive, (ter.)</i>	Proveniência desconhecida. Também aparece na Cena II de <i>La Tirelire, tableau-vaudeville en un acte</i> , dos irmãos Cogniard e Jaime, Paris, Théâtre du Palais-Royal, 5.11.1835. ³⁹⁸
Choeur Air: <i>Mon rocher de Saint-Malo</i>	Canção da compositora e cantora Loïsa Puget (1810-1889).
Éolin [...] Air: <i>Ah! Monseigneur!</i> (Musique de M. Paul Henrion.).	Canção do compositor Paul Henrion (1819-1901).
Azurine [...] <i>Suite de l'Air</i>	Do mesmo.
Azurine Air: <i>La riche nature.</i> (de l'Éclair)	Da ópera-comique <i>L'éclair</i> de Jacques-Fromental Halévy / Eugène de Planard e Henri de Saint-Georges, Paris, Théâtre de l'Opéra-Comique-Bourse, 16.12.1835.
Musique d'entrée	Música original.
Musique, pendant laquelle la Reine place sur le front d'Azurine une étoile de diamants.	Música original.
Azurine Air: <i>Adieu, belle Venise</i>	Proveniência não detectada. Também aparece no 3.º acto / Cena I em <i>La poudre de Perlimpinpin, vaudeville-féerie en quatre actes et douze tableaux</i> de Eug. Devaux e Aug. Dupuis, Paris, Théâtre du Panthéon. 24.02.1840. ³⁹⁹

³⁹⁸ COGNIARD, Théodore e Hyppolite e JAIME, *La Tirelire, tableau-vaudeville en un acte*, représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 5 novembre 1835 in *Magasin Théâtral, Choix de Pièces Nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, 10.º vol, Paris, Marchant, Libraire-éditeur, 1835.

³⁹⁹ DEVAUX, Eug. e DUPUIS, *La Poudre de Perlimpinpin, vaudeville-féerie en 4 actes et 12 tableaux...* [Paris, Théâtre du Panthéon, 24 février 1840.], Paris, J.-N. Barba, 1840.

1.º acto

Números musicais	Proveniência
Rutland [...] <i>Air: Faut l'oublier.</i>	Proveniência não detectada.
Martha <i>Air: A la grâce de Dieux</i>	Canção da compositora e cantora Loïsa Puget (1810-1889). Também aparece no 1.º acto / Cena VI em <i>Madame Favart, comédie en trois actes mêlée de chant</i> de Xavier e Masson, Paris, Théâtre du Panthéon, 24.02.1840. ⁴⁰⁰
Ensemble <i>Air: de la Cachucha</i>	Proveniência não detectada.
Choeur <i>Air: Allons, vite, vite</i>	Proveniência não detectada. Surge, no entanto, como primeiro verso de um número vocal usando o timbre <i>Estelle</i> (de Gustave), na Cena VI de <i>La Tirelire, tableau-vaudeville en un acte</i> . Não foi identificada a origem do timbre <i>Estelle</i> .
Azurine <i>Air de Zampa</i>	Da ópera-comique <i>Zampa ou la fiancée de marbre</i> de Hérold / Mélicesville, Paris, Théâtre d'Opéra-comique, 03.05.1831.
Musique vive.	Música original.
Aquillonet <i>Air: Des cloches du couvent</i>	Proveniência não detectada.
<i>Air: Adieu, belle Venise, final du prologue.</i>	Ver acima, na primeira aparição da ária (Prólogo)
Éolin chante; une sylphide l'accompagne sur une lyre d'or. <i>Air: C'est l'espérance (de L'Éclair)</i>	Da ópera-comique em três actos <i>L'Éclair</i> de Jacques-Frumental Halévy / Eugène de Planard e Henri de Saint-Georges, Paris, Théâtre de l'Opéra-Comique-Bourse, 16.12.1835.
Reprise en Choeur Que l'espérance, etc <i>L'orchestre joue le même air, et la danse se termine sur une ritournelle animée.</i> Reprise de musique	A mesma.
Ensemble <i>Air du Forgeron</i>	Proveniência não detectada.
Choeur <i>Air de Don Juan.</i> La musique continue piano	Proveniência não detectada.

⁴⁰⁰ XAVIER e MASSON, *Madame Favart*, comédie en trois actes mêlée de chant (Paris, 24.02.1840, théâtre du Panthéon.) in *Magasin Théâtral, Choix de Pièces Nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, Tome quinzième, Paris, Marchant, Libraire-éditeur, 1837.

2.º acto

Números musicais	Proveniência
Ensemble Air: <i>Ici pour faire bombance</i> (De la Tirelire)	Do <i>ensemble</i> original da Cena I de <i>La Tirelire, tableau-vaudeville en un acte</i> . Depois deste <i>ensemble</i> , os restantes números musicais são <i>timbres</i> .
Musique.	Música original.
Lucette Air: <i>En vérité, je vous le dis</i> (De Bérat)	Proveniência não detectada. Também aparece no 1.º acto / Cena III em <i>Madame Favart, comédie en trois actes mêlée de chant</i> .
Musique de sortie	Música original.
L'orchestre joue l'air de la Folle.	Provavelmente o romance <i>La Folle</i> de Albert Grisar e texto de Poret de Morvan (1832)
Reprise de la musique de la Folle.	A mesma.
Air: <i>J'vas chercher ma friandise</i> (des Puritains)	É, de facto, o primeiro verso de um número vocal usando o timbre da quadrilha da ópera <i>Les Puritains</i> , na Cena V de <i>La Tirelire, tableau-vaudeville en un acte</i> .
Rutland [...] (<i>Une musique se fait entendre</i>). [...] Ah! Quelle douce musique!	Música original.
Azurine Air: <i>Barcarolle de Pilati</i> (De la Croix d'or)	Da peça <i>La Croix d'or, comédie-vaudeville en 2 actes</i> de Charles-Désiré Dupeuty e Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, música de Pilati, Paris, Théâtre du Palais-Royal, 2.05.1835. ⁴⁰¹
Azurine Air de <i>l'Ermite de Saint-Avelle</i> .	Proveniência não detectada. Provavelmente o primeiro número vocal, indicado com o <i>timbre Ermite, bom Ermite</i> , com que abre a peça (1.º acto / Cena I) <i>l'Ermite de Saint-Avelle</i> , <i>fablieu en un acte</i> , mêlé de vaudevilles de Mélesville, Paris, Théâtre de Variétés, 3.06.1820. ⁴⁰²
Azurine, seule Air de <i>l'Ambassadrice</i> .	Da ópera-comique <i>L'Ambassadrice</i> de Auber / Scribe e Saint-Georges, Paris, Théâtre des Nouveautés, 21.12.1836.
Musique jusqu'à la fin du tableau.	Música original
Musique d'entrée	Música original
Musique d'entrée	Música original

⁴⁰¹ COLIN, Édouard, *La Croix d'or*, comédie-vaudeville en 2 actes, (Paris, Gymnase des enfants, 21 octobre 1837.), Paris, I. Pesron, 1837.

⁴⁰² MÉLESVILLE, *l'Ermite de Saint-Avelle*, *fablieu en un acte*, mêlé de vaudevilles, représenté pour la première fois, sur le Théâtre de Variétés, le 3 juin 1820, Paris, Chez Louis Vente, Libraire de Menus-plaisirs du roi, 1820.

Musique.	Música original
Air de <i>Robin des Bois</i> : Parais!	Da ópera <i>Robin des bois ou les trois balles, opéra fantastique en trois actes</i> , de Castil-Blaze. ⁴⁰³
Choeur Air de <i>Pauvre Jacques</i>	Provavelmente de <i>Pauvre Jacques, vaudeville en 3 actes</i> dos irmãos Cogniard, Paris, Théâtre du Gymnase, 15.09.1835. ⁴⁰⁴
Choeur Air <i>dés Huguenots</i> . (Final du premier acte de César) A la fin du chœur, la musique doit changer pour devenir plus bruyante;	Da <i>grand-opéra Les Huguenots</i> de Meyerbeer / Scribe e Deschamps, Paris, Académie Royale de Musique, 29.02.1836

3.º acto

Números musicaux	Proveniência
Choeur Air: <i>Mire dans mēs yeux tēs yeux</i>	Proveniência não detectada.
Azurine Air: <i>Adieu, beau rivage de France</i> (Grisar)	Do romance <i>Adieu, beau rivage de France</i> de Albert Grisar (1835?). ⁴⁰⁵
Ensemble Air: <i>Oui, tout l’ordonne, tu le vois</i> (Pour ma Mère!)	É, de facto, o primeiro verso do <i>ensemble</i> usando o timbre <i>Que j’étais fou, quand j’espérais</i> (Catherine) na Cena X de <i>Pour ma mère!</i> , <i>drame-vaudeville en un acte</i> , também dos irmãos Cogniard e Th. Muret, Paris, Théâtre des Folies-Dramatiques, 15.03.1837. ⁴⁰⁶ Esse mesmo timbre é aplicado pelos mesmos Cogniard no 3.º acto / Cena III em <i>Bobèche et Galimafré, vaudeville-parade en trois actes</i> , Paris, Théâtre du Palais-Royal, 3.07.1837. ⁴⁰⁷ Não foi identificada a origem do timbre <i>Que j’étais fou, quand j’espérais</i> (Catherine).
Éolin, Lucette Air: <i>Tout bas ma voix t’appelle</i> , de M. Pilati (Mme. Favart)	Do número vocal original de Pilati no 1.º acto / Cena IV em <i>Madame Favart, comédie en trois actes mêlée de chant</i> .

⁴⁰³ BLAZE, François-Henri-Joseph (pseud. Castil-Blaze), *Robin des bois ou les trois balles*, opéra fantastique en trois actes..., Paris, C. Tresse, 1841

⁴⁰⁴ COGNARD, Théodore e Hyppolite, *Pauvre Jacques!* comédie-vaudeville en un acte (Paris, Gymnase-Dramatique, 15 septembre 1835.), [Paris], [Dondey-Dupré], [s. d.].

⁴⁰⁵ Fétis, F. J., 1837: 423-424.

⁴⁰⁶ COGNARD, Théodore e Hyppolite e MURET, Th., *Pour ma mère!*, *drame-vaudeville en un acte*, représenté pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre des Folies-Dramatiques, le 15 mars 1837, Paris, Nobis, 1837.

⁴⁰⁷ COGNARD, Théodore e Hyppolite, *Bobèche et Galimafré*, *vaudeville-parade en trois actes*, Paris, représenté pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 3 juillet 1837, in *La France Dramatique au Dix-Neuvième Siècle*, Paris, J.-N. Barba, 1839.

Musique de sortie.	Música original.
Air: <i>Que les destins prospères</i> (Du Comte Ory)	Da <i>opéra-comique Le Comte Ory</i> , de Rossini / Scribe e Delestre-Poirson, Paris, Académie Royale de Musique, 20.08.1828.
Aquillonet Air de <i>mon oncle Thomas</i>	Provavelmente da peça <i>Mon oncle Thomas, pièce en cinq actes et en six tableaux mêlée de couplets</i> , imitée du roman de M. Pigault-Lebrun par Masson e Charles Livry, Paris, Théâtre des Folies-dramatiques, 12.06.1832. ⁴⁰⁸
Coeur de diables Air d' <i>Une Saint-Barthélemy</i> (de M. Masset)	Do número vocal original de Masset com que fecha a peça <i>Une Saint-Barthelémy, ou les Huguenots de Touraine, vaudeville non historique en un acte</i> dos irmãos Cogniard e Dumanoir, Paris, Théâtre des Variétés, 10.05.1836. ⁴⁰⁹
Bruit de tonnerre; musique	Música original.
Air de <i>la Glaneuse</i>	Proveniência não detectada.
(<i>L'orchestre joue l'air du prologue: Adieu belle Venise [...]</i>)	(repetição da mesma ária já cantada no Prólogo)
Choeur Air: de <i>la Fête des Madones</i>	Provavelmente o romance <i>La Fête des Madones</i> de Albert Grisar (1835).
Azurine Air: <i>Adieu, beau rivage de France</i>	Do romance <i>Adieu, beau rivage de France</i> de Albert Grisar (1835?)
<i>Trémolo à l'orchestre</i>	Música original

Em suma, os *timbres* – trinta e sete no total – têm diversas proveniências: melodias de seis óperas, das quais grande parte estrearam em Paris entre 1835 e 1836; melodias de números originais de outros *vaudevilles* (alguns dos mesmos autores Cogniard); melodias de romances e canções da Loïsa Puget e do Paul Henrion, ambos autores de diversas *chansons* de salão muito em voga na época; e ainda, vários *timbres* reincidentes noutras comédias e *vaudevilles* (várias também dos Cogniard), apresentadas ao público naqueles anos.

⁴⁰⁸ MASSON e LIVRY, Charles *Mon oncle Thomas, pièce en cinq actes et en six tableaux, mêlée de couplets*, imitée du roman de M. Pigault-Lebrun..., Paris, L. Michel, [s. d.]

⁴⁰⁹ COGNARD, Théodore e Hyppolite e DUMANOIR, *Une Saint-Barthelémy, ou les Huguenots de Touraine*, vaudeville non historique en un acte, représenté pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre des Variétés le 10 mai 1836 in *Le Magasin Thatral, Choix de Pièces Nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, 3ème Anné, Paris, Marchant, 1836.

Este tipo de procedimento musico-dramático constituía uma potente ferramenta de interacção entre os autores teatrais, as companhias e o seu público porque, a todo o momento, a plateia era compelida a reencontrar e recapitular cenas e conteúdos musicais de outros espectáculos e óperas recentemente apresentados nos diversos teatros da capital francesa. O acto de fazer teatro transformava-se em massiva produção de património comum e o acto de ir ao teatro em profunda cumplicidade colectiva, estimulante e duradoura, onde uso, partilha, citação, ironia, homenagem e uma poderosa criação de *hits* musicais entravam em acção.

4. 4. A música na versão imitada *A filha do ar*

A *praxis* musico-teatral, no caso português, não podia estar mais distante do exemplo francês. De uma versão para a outra há uma correspondência elevada na quantidade, distribuição por cenas e constituição dos números musicais (solos, *ensembles*, coros e inserções instrumentais). Porém, em *A filha do ar* estreada no Teatro do Ginásio, toda a música foi concebida de raiz e o investimento na sua composição, avultado. Ao todo a partitura compõe-se de uma introdução, dois entreactos, doze números instrumentais e dezoito números vocais. De facto, no contexto da música dramática de Casimiro, esta obra – considerada por Ernesto Viriea, como a melhor a seguir à *Batalha de Montereau* (Vieira, s. d.: entrada n.º 1435-602) – impressiona pela grande dimensão, envergadura instrumental⁴¹⁰, variedade temática e invenção melódica. A opção de compor propositadamente para uma mágica permite acrescentar refinamento dramático, participar sonoramente na sugestão do maravilhoso e criar um sentido de unidade – conseguidos, no caso presente, em estratégias como a escrita musical concebida em função do carácter de alguns dos personagens, a escolha de instrumentos singulares para determinadas cenas e a partilha de material temático entre diferentes números e entreactos.

⁴¹⁰ Provavelmente, nesta e noutras mágicas, também para mascarar nalgumas cenas o barulho da maquinaria).

4. 4. 1. Introdução e entreactos

A Introdução tem uma extensão considerável, com mudanças de tonalidade (Dó M / Fá M), métrica (6/8, 2/4 e 3/4) e andamento (*Presto*, *Allegretto*, *Largo* e *Andante*) ao longo dos seus trezentos e dezassete compassos. O material temático varia em cada novo andamento e apresenta-se na mesma ordem em que, ao longo do Prólogo, é reexposto noutros dois números vocais:

- Secção introdutória (c. 1-95): Dó M, 6/8, *Presto*;
- 1.º Tema (c. 96-154) em Dó M, 6/8, *Allegretto* – Reexposição no N.º 4, um coro (ver p. 410);
- 2.º Tema (c. 155-230) em Fá M, 2/4, [*Allegretto*] – Reexposição em Mi M no N.º 5, o primeiro dueto de Zéfiro e Azulina (ver p. 399-402);
- Ponte (c. 231-235) em Fá M, 3/4, *Largo*;
- Secção coral final (c. 236-317) em Fá M, 3/4, *Andante*.

A instrumentação, composta de flautim/flauta, oboé/corne inglês, dois clarinetes, fagote, duas trompas, corneta, trombone e timbales, surpreende na riqueza tímbrica proporcionada também pela utilização pontual de campainhas e de um acordeão, claramente escolhido como símbolo do ar e colocado em palco (juntamente com os clarinetes e o fagote) para acompanhar a secção coral final, quando o coro se dirige à Rainha: Portentosa temente Rainha / Esquecei os terrenos lugares / Conservai-nos a bela Azulina / A formosa Princesa dos ares (Ex. I, c. 253-261).

Também cada um dos Entreactos apresenta temas reexpostos em números vocais subsequentes:

Entreacto do 2.º acto

- Secção introdutória
- 1.º Tema (c. 3 – 18) em Dó M, 3/4 – Reexposição em Lá M no N.º 3, um solo de Violante (ver p. 396 – 398);

- 2.º Tema (c. 19 – 45) em Dó M, 4/4 – Reexposição em Sol M no N.º 2, um dueto de Matias e Violante (ver p. 403 – 404).

Entreacto do 3.º acto

- Tema único (33 c.) em Ré M, 3/4 – Reexposição no N.º 4, um dueto de Matias e Bóreas (ver p. 408 – 409).

Ex. I (Introdução)

The musical score for the introduction of Act 3 is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Flautim**: Treble clef, key of D major, 4/4 time. The part is mostly rests.
- Oboé**: Treble clef, key of D major, 4/4 time. The part is mostly rests.
- Clarinetes em Dó**: Treble clef, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The text "no palco" is written above the staff.
- Fagote**: Bass clef, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The text "no palco" is written above the staff.
- Trompas em Dó**: Treble clef, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes.
- Corneta em Dó**: Treble clef, key of D major, 4/4 time. The part is mostly rests.
- Trombone**: Bass clef, key of D major, 4/4 time. The part is mostly rests.
- Timbales Dó e Sol**: Bass clef, key of D major, 4/4 time. The part is mostly rests.
- Acordeão**: Treble and Bass clefs, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The text "no palco" is written above the staff.
- Coro**: Treble clef, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The lyrics are: "Por - ten - to - sa - te - men - te Ra - i - nha es - que - cei os - ter - re - nos lu - ga - res."
- Violino I**: Treble clef, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The text "pizz." is written above the staff.
- Violino II**: Treble clef, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The text "pizz." is written above the staff.
- Viola**: Bass clef, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The text "pizz." is written above the staff.
- Violoncelo**: Bass clef, key of D major, 4/4 time. The part is mostly rests.
- Contrabaixo**: Bass clef, key of D major, 4/4 time. The part starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The text "pizz." is written above the staff.

4. 4. 2. Números instrumentais

Os números instrumentais foram compostos para preencher diferentes categorias e funções. As entradas de Zéfiro e Bóreas (prólogo, cenas II e III) são acompanhadas de música⁴¹¹ que pretende reflectir cada uma das *personas* (*música como estruturação da acção e meio expressivo*): para o Zéfiro (N.º 2), titã do vento suave, Casimiro compôs um número melodioso para flauta, clarinete e cordas, de carácter campestre (Ex. II, c. 1-8); para Bóreas (N.º 3), tempestuoso, uma secção agitada nas cordas que cresce até ao *tutti* da orquestra (Ex. III, c. 1-5).

Ex. II (N.º 2, Prólogo)

N.º 2 Entrada de Zéfiro **Allegretto**

Flauta

Clarinete em Dó

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

pizz.

⁴¹¹ Na versão francesa, ambos os personagens cantam.

Ex. III (N.º 3, Prólogo)

N.º 3 Entrada de Boresas

Allegro

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor Mi b

Corneta em Dó

Trb.

Timp. Sib e Fã

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

ff

ff

ff

ff

ff

ff

O momento em que a rainha reentra em cena e coloca o talismã ao pescoço de Azulina (Prólogo, cena VI) também é acompanhado de música⁴¹² (N.º 6), com uma serena mas expectante intervenção das cordas em *pizzicato* (Ex. IV, c. 1-4).

⁴¹² A opção é coincidente com a da versão francesa, que indica “Musique d’entrée” e “Musique, pendant laquelle la Reine place sur le front d’Azurine une étoile de diamants.”

Ex. IV (N.º 6, Prólogo)

N.º 6

Allegretto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

O tema de Zéfiro volta a ser tocado quando ele convoca as Sílides para dançar em torno da Azulina, adormecida na cama de Leandro, para que tenha um sonho feliz (N.º 11, 1.º acto / cena VII)⁴¹³. Começando por um pequeno *Adagio* em Mi b nas cordas (4/4), segue-se do compasso 15 a 26 (*Larghetto, Andante*) um diálogo não acompanhado entre a flauta e o clarinete que sugere a possível entrada em cena das Sílides e que constitui a ponte para a dança (*música como representação de música*), em Lá b M (*Allegretto, 2/4*), com a exposição e variação do tema, até ao compasso 101, de Zéfiro (Ex. V, c. 27 – 36).

⁴¹³ Na versão francesa, a música instrumental é entremeada por um coro das Sílides.

Ex. V (N.º 11, 1.º acto, reexposição do tema de Zéfiro)

Allegretto

Flauta

Oboé

Clarinetes em Si b

Fagote

Trompa em Mi b

Trompas em Ré b

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

senza sord.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

pizz.

O 1.º acto termina com a madrinha Marta, a noiva Violante e o seu pai, Matias, a gritarem em uníssono “está louco!”, enquanto Leandro corre para a janela em direcção à Azulina – que entretanto os espreitava e fugira –, depois de ter negado veementemente que a sua prima fosse *aquela* que tinha visto e a quem estava destinado. Para encerrar esta cena tumultuosa (*música como estruturação da acção*) e criar expectativa em relação ao acto seguinte, Casimiro compôs um número orquestral (N.º 14) de curta extensão (vinte e três compassos) mas grande intensidade dramática, em Ré m, a primeira tonalidade menor até ao momento (Ex. VI, c. 1-4)⁴¹⁴.

⁴¹⁴ Não há nenhuma indicação musical para esta cena na versão francesa.

Ex. VI (N.º 14, 1.º acto)

The musical score for Ex. VI (N.º 14, 1.º acto) is written for a full orchestra. The tempo is marked 'Allegro'. The woodwind section (Flautim, Oboé, Clarinetes em Dó, Fagote) and the brass section (Trompas em Ré, Corneta em Dó, Trombone) play sustained notes with long slurs. The percussion section (Timbales) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The string section (Violino I, Violino II, Viola, Baixo) plays a continuous, syncopated melody in the violins, while the viola and bass play a steady eighth-note accompaniment.

No 2.º acto, Leandro regressa ao palco trôpego e delirante, à procura em vão de Azulina (cena V). A música de entrada (N.º 4) corresponde eficazmente ao momento, com uma curta intervenção (dezasseis compassos) das cordas em Mi m, em que os primeiros violinos desenharam uma melodia sincopada, em contínuo até ao desfecho, sublinhando a perturbação do personagem⁴¹⁵ (Ex. VII, c. 1-4). É uma intervenção musical que revestida na categoria de *estruturação da acção* – abrir o 2.º acto -, cumpre de facto a função de *meio expressivo*.

⁴¹⁵ Note-se que também na versão francesa o *timbre* indicado é “L’orchestre joue l’air de la Folle”.

Ex. VII (N.º 4, 2.º acto)

Nº 4

[Violino I]

[Violino II]

[Viola]

[Violoncello]

[Contrabaixo]

O número instrumental que se segue (cena VII, N.º 5) tem a categoria de *música como representação de música*⁴¹⁶. Com o reaparecimento de Azulina, um quarteto de sopros executa no palco, provavelmente por trás da cena, uma pequena peça (vinte e quatro compassos) *Larghetto* em Sib M (Ex. VIII, c. 1-4), suscitando no Leandro, que ainda não notara a presença da amada, o comentário “Ah! Que doce música!” (de acordo com o original francês). Para a concepção do número, Casimiro não fez mais do que o decalcar de um trio de flautas e viola (Ex. IX, c. 1-4) que compusera para integrar, igualmente por trás da acção, uma cena do drama *O astrólogo*, estreado no Teatro D. Maria II três anos antes (4.º acto / cena I, N.º 10).

⁴¹⁶ O mesmo sucede na versão francesa, com a indicação “**Rutland** [...] (*Une musique se fait entendre*). [...] Ah! Quelle douce musique!”

Ex. VIII (*A filha do ar*, N.º 5, 2.º acto)

Nº 5 No Palco

Larghetto

Musical score for Ex. VIII, featuring Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The score is in 3/4 time, key of Bb major, and marked **Larghetto**. The Oboe part consists of a series of eighth and quarter notes. The Clarinet in Bb part features a more complex melody with eighth and quarter notes, including a sharp sign in the third measure. The Bassoon part provides a harmonic foundation with half and quarter notes.

Ex. IX (*O astrólogo*, N.º 10, 4.º acto)

[Nº10] No palco

Musical score for Ex. IX, featuring Flute 1, Flute 2, and Viola. The score is in 3/4 time, key of Bb major. Flute 1 and Flute 2 play a melody of eighth and quarter notes. The Viola part provides a harmonic accompaniment with half and quarter notes.

A curta inserção seguinte (N.º 7) é ouvida no momento em que a Azulina, no fim da mesma cena, estende os braços e desfere sobre o Leandro um feitiço que lhe provocar dor, para o persuadir a entregar-lhe o talismã⁴¹⁷. Contrastando com o doce quarteto anterior, este número de *música como meio expressivo* soa forte e tempestivo, com toda a orquestra a fazer de forma vincada e persistente os acordes principais de Dó m (Ex. X, c. 1-5).

⁴¹⁷ A versão francesa indica o mesmo: “Elle étend le bras; Rutland est entraîné par une force irrésistible, au milieu des éclairs et des coups de tonnerre; musique.”

Ex. X (N.º 7, 2.º acto)

Um último número orquestral (N.º 10) em Lá m surge no 2.º acto (Quadro II / cena III), provavelmente para acompanhar a entrada de Leandro no cemitério, onde já o aguardam Azulina, Bóreas, Zéfiro e as Willis, ocultas. A breve intervenção musical, solene e expectante (note-se o trémulo nos timbales e o *pizzicato* das cordas), constitui um eficaz eco sonoro da provável inquietação interior do público, ciente de que Leandro – que, ao contrário, não sabe – será em breve envolto pelas Willis numa dança de morte⁴¹⁸ (Ex. XI, c. 1-9).

⁴¹⁸ Na versão francesa, não há nenhuma indicação de música para este momento, mas sim para o início da cena e do novo quadro, quando todos, à excepção de Leandro, entram no cemitério.

Ex. XI (N.º 10, 2.º acto)

Nº 10

Largo

Flauta

Oboé

Clarinetes em Dó

Fagote

Trompas em Dó

Corneta em Dó

Trombone

Timbales em Lá e Ré

Largo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

No 3.º acto, a curta inserção para cordas (N.º 3) que acompanha Leandro na entrada na gruta, de encontro ao falso eremita, constitui a reexposição (já não em Dó M mas em Ré M e com um tempo *Moderato* em vez de *Allegro*) do dueto (N.º 6) cantado por Leandro e Azulina no 2.º acto / cena VII (ver p. 404-406)⁴¹⁹.

Para encerrar a peça, com a união de Azulina e Leandro abençoada pela Rainha, Joaquim Casimiro volta a convocar o tema usado na primeira reaparição da filha do ar ao camponês ao som de um quarteto de sopros ouvido por trás da cena (N.º 5, 2.º acto / cena VII)⁴²⁰. A *música como representação de música* converte-se também em *música como estruturação da acção* (N.º 6) e a imponente que o momento final exige é

⁴¹⁹ Não há nenhuma indicação de música instrumental para este momento, na versão francesa.

⁴²⁰ No original francês, Azurine repete o *timbre Adieu, beau rivage de France* que cantara na cena II do 3.º acto.

conseguida pela transposição para uma textura orquestral cheia e um andamento *Largo* (Ex. XII, c. 1-4).

Ex. XII (N.º 6, 3.º acto)

[N.º 6]

Largo

Fl.

Ob.

Cl. Si b

Fag.

Cor. Mi b

Corneta Si b

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

4. 4. 3. Números vocais

Solos

Com uma presença escassa em cada um dos actos da peça, os solos apresentam uma grande uniformidade na dimensão e tratamento compositivo. A

extensão do texto cantado é curta, limitando-se a uma ou duas quadras. O canto é geralmente dobrado pela flauta e/ou o clarinete, com o acompanhamento nas cordas. Impera a tonalidade maior. As melodias são simples e frequentemente graciosas, a escrita é silábica e a amplitude vocal é pequena.

Estes números constituem, obviamente, números de *música como fim em si*: o canto substitui-se à declamação, seja para o personagem entoar sozinho uma reflexão ou simples devaneio, seja em contexto de contracena. A primeira entrada de Leandro na peça (1.º acto / cena I), por exemplo, inclui um número cantado de duas quadras (N.º 8), em Sib M, em que o personagem reflecte sobre a pobreza⁴²¹. De uma quadra para a outra no entanto, o canto interrompe-se para o personagem fazer um breve comentário falado que reforça a mensagem do texto:

Que enquanto por esse mundo
Tantos têm sempre riqueza,
Outros cá só têm fadiga
Só têm miséria e tristeza

E é verdade, sim...

Mas em troca cá um pobre
Quando dorme dorme bem
Sem nada na consciência
Nem na barriga também.

Também Bóreas (1.º acto / cena VI) tem um breve número de canto (N.º 10) de duas quadras, em Ré M, acompanhado pelas cordas e dobrado durante seis compassos pela flauta e o clarinete, em que acalma Azulina falando-lhe brevemente sobre a volubilidade dos homens.

⁴²¹ Também na versão francesa, o personagem canta um *timbre*.

No 2.º acto (N.º 1, cena I), Matias, ao transmitir à filha Violante a intenção de ficar com a gestão da herança do noivo Leandro – “mal possuía o seu dinheiro compro votos num instante” –, entrecorta o canto com pausas, para que os breves passos do seu plano fiquem bem destacados (Ex. XIII, parte vocal).

Ex. XIII (N.º 1, 2.º acto, parte vocal)

Acto 2º Nº 1

Moderato

Matias

Lu-croeu, tu tam-bém lu-crasa - té lu-cr'a nos-sa ter-ra, pois sea vi-la sótem
4
as-nos, e pa-te-tas só en - cer-ra, mal pos - su-a o seu di - nhei-ro, com-pro
8
vo-tos n'um ins - tan-te e em bre-ve do a - lar-ve eu vou ser re - pre-sen
11
- tan-te, em mui bre-ve do a - lar-ve eu vou ser re - pre-sen - tan-te.

Por sua vez Violante, usando um tema já apresentado no Entreacto (c. 3-18), em Dó M (Ex. XIV, c. 1-7), protagoniza um curto número em Lá M de duas quadras (cena III, N.º 3), ao revelar, referindo-se ao primo, que só um imbecil seria indiferente à sua beleza. Também aqui o canto é acompanhado pelas cordas e dobrado, durante seis compassos, pela flauta, o clarinete e o fagote (Ex. XV, c. 1-5).

Finalmente, à saída da gruta onde estivera com a Marta a pedir ajuda ao eremita (3.º acto / cena I), Matias canta uma última quadra em Fá M (N.º 1), em uníssono com os violinos e a flauta e acompanhado harmonicamente pelas restantes cordas, clarinetes e trompas (c. 1-16). O que se segue, no entanto, conduz o número à categoria de *música como representação de música*. Ao abandonarem ambos a cena, a orquestra muda de métrica e andamento (de 3/4 para 4/4 e de *Presto* para *Allegro*). Uma ponte de doze compassos executada pelas cordas, seguidas das trompas e fagote, faz a passagem a outra secção contrastante em Dó M, com um dueto de clarinete e corne inglês acompanhado por notas longas na trompa e harpejos nos 1.ºs violinos (c.

39-62). O *pizzicato* das cordas em tercinas e o delicado cromatismo dos sopros são sugestivos na passagem da realidade para o universo do maravilhoso (Cena II), com a invasão da cena pelas Sílfiges que logo, dançando, circundam a árvore onde Azulina, escondida, dormia (Ex. XVI, c. 39-47).

Ex. XIV (Entreacto)

Entreacto para o 2º acto

[Flauta]

[Oboé]

[Clarinetes em Si b]

[Fagote]

[Trompas em Dó]

[Corneta em Si b]

[Trombone]

[Timbales]

[Violino I]

[Violino II]

[Viola]

[Violoncelo]

[Contrabaixo]

Ex. XV (N.º 3, 2.º acto)

Moderato

[Flauta]

Clarinete em Lá

Fagote

[Violante] **Moderato** Quan-do vi - zi nh'a seu la - do pos-so fi - car, pos-so fi - car

[Violino I]

[Violino II]

[Viola]

[Baixo]

Ex. XVI (N.º 1, 3.º acto)

Fl.

Corne Inglês

Cl. Lá

Fag.

Cor. Fa

Matias

Vl. I *pizz.*

Vl. II

Vla.

Vlc. *pizz.*

Ch.

Ensembles

Os *ensembles* têm uma presença considerável no espectáculo e, ao contrário dos solos, apresentam um tratamento instrumental e compositivo muito variado. O primeiro *ensemble* (N.º 5) – cujo tema já fora apresentado, em Fá M, na Introdução (Ex. XVII, c. 155-164) – reúne Azulina e Zéfiro num dueto. Antes de a princesa descer à terra, Zéfiro instrui-a sobre as armadilhas do amor, que a Azulina vai repetindo (Prólogo/ Cena IV). A primeira secção, é vivaça, de métrica binária e em ritmo de dança (c. 1-33). É a flauta e o 1.º violino que desempenham a melodia, a que se junta em determinados momentos a voz alternada de cada personagem, à excepção do uníssono final (Ex. XVIII, c. 1-9).

As nuances do texto são habilmente abordadas na composição, alternando a luminosidade (c. 1-17) inicial com uma sonoridade mais escura no acrescento dos clarinetes, o fagote e as trompas e a modulação de Mi M para Sol m (c. 18-33):

C. 1-17, Mi M

Zéfiro

Ao príncipe terno e meigo vejo no pó

Na mulher um anjo puro neve só

Azulina

Neve só

C. 18-33, Sol m

Zéfiro

Porém breve o escravo humilde

Surge Senhor

Azulina

Surge Senhor

A partir do compasso 34 há uma mudança surpreendente. O dueto cessa e dois instrumentos em palco, o oboé e o acordeão (que já aparecera na Introdução), tocam sozinhos uma pequena peça no modo mixolídio em lá (Ex. XIX, c. 34-49). Não é difícil imaginar algum tipo de movimentação coreografada em palco ao som desta pequena e inusitada secção, concebida claramente para mergulhar a assistência numa dimensão encantatória.

Ex. XVII (Introdução)

Flautim

Oboé

Clarinetes em Dó

Fagote

Trompas em Dó

Corneta em Dó

Trombone

Timbales Dó e Sol

Acordeão

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

The musical score is for a 10-measure introduction in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The instruments and their parts are as follows:

- Flautim:** Rest throughout.
- Oboé:** Starts in measure 3 with a melodic line: G4 (quarter), A4-Bb4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (half).
- Clarinetes em Dó:** Rest throughout.
- Fagote:** Starts in measure 1 with a bass line: G2 (quarter), A2-Bb2 (beamed eighth notes), G2 (quarter), F2 (half).
- Trompas em Dó:** Starts in measure 1 with a rhythmic pattern: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter).
- Corneta em Dó:** Rest throughout.
- Trombone:** Rest throughout.
- Timbales Dó e Sol:** Rest throughout.
- Acordeão:** Rest throughout.
- Coro:** Rest throughout.
- Violino I:** Starts in measure 3 with a melodic line: G4 (quarter), A4-Bb4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (half).
- Violino II:** Starts in measure 3 with a harmonic line: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter).
- Viola:** Starts in measure 3 with a harmonic line: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter).
- Violoncelo:** Rest throughout.
- Contrabaixo:** Starts in measure 3 with a bass line: G2 (quarter), A2-Bb2 (beamed eighth notes), G2 (quarter), F2 (half).

Ex. XVIII (N.º 5, 1.º acto)

N.º 5

Allegretto

Flauta

[Oboé]

[Clarinetes em] Lá

[Fagote]

[Trompas em] Si

Acordeão

Zéfiro

Azulina

Allegretto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Ao prin - ci pe ter - noe mei-go ve-jo no pó, ter-noe mei-go ve-jo no pó,

Ex. XIX (N.º 5, 1.º acto)

Fl.

[Oboé]

[Cl. Lá]

[Fg.]

[Cor] Si

Acordeão

no palco

no palco

Finda a secção intermédia, o dueto retoma, com alguma variação, o tema de início (c. 50-72). Ao terminar, Zéfiro e Azulina já trocavam pedidos de beijos e abraços quando são surpreendidos pela reentrada da Rainha, expressando a surpresa e o embaraço com um “Ah!” no último acorde – não o perfeito da tónica, mas uma sétima diminuta. A suspensão é imediatamente resolvida com a execução do número musical seguinte – instrumental e em Lá M – que acompanha, em *pizzicato*, a entrada da Rainha (N.º 6, ver p. 386-387).

O *ensemble* seguinte (N.º 9, 1.º acto / cena III) junta Matias e a filha Violante num curto unísono, rápido e pontuado em contratempo pelas cordas, para expressar musicalmente a urgência em quererem partir e regressar do notário, para logo se consumar o noivado (Ex. XX, c. 1-5).

Ex. XX (N.º 9, 1.º acto)

Flauta

Clarinete em Dó

Fagote

[Matias e Violante]

De-pres- sa, de-pres- sa sem mais de- mo- rar qu'é pa- ra mais bre- ve po- der- mos vol- tar. De-

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

O dueto seguinte (N.º 12) é estabelecido entre Leandro e Azulina, durante o primeiro encontro (1.º acto / cena VIII) e apresenta um interessante estratagema de humor musical, já usado anteriormente no número solista de Leandro (N.º 8)⁴²². O camponês, convencido de estar perante a prima Violante, insiste num beijo e num abraço. O diálogo cantado acelera em sucessivas investidas que a Azulina recusa sempre, até responder, numa suspensão breve e inesperada da orquestra, com a declamação “Toma, aqui tens”, enquanto desfere uma bofetada (Ex. XXI, c. 53-63). O efeito de surpresa do gesto é sublimado pelo súbito silêncio da música.

Ex. XXI (N.º 12, 1.º acto)

[Presto]

Fl.

Cl. Lá

Azulina

Leandro

VI. I

VI. II

Vla.

Baixo

Não, não. Toma, aqui tens.

Ve-nha já e - le sem mais des - dém. Dá cá. Dá cá.

No 2.º acto (cena II), o tema do dueto de Matias e Violante (N.º 2) retoma em Sol M (Ex. XXII, c. 1-5) o tema já apresentado no Entreacto, em Dó M (Ex. XXIII, c. 19-23).

⁴²² Ver p. 395.

Ex. XXII (N.º 2, 2.º acto)

Allegro

Flauta

Clarinete em Dó

[Violante]

[Matias]

Allegro Con-sul-tar va-mos de - pres-sa do Ere-mi-tal-to sa - ber. Te-nho fé no meu di - nhei-ro que o mi-la-gr'ha-de fa - zer.

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

No 2.º acto há ainda a destacar o segundo e último dueto de Leandro e Azulina (N.º 6), quando ela lhe exige “um sinal do amor”, referindo-se à devolução do talismã (cena VII). A escrita vocal é fluida, vivaça e desenvolve-se em relação de pergunta/resposta entre os dois (Ex. XXIV, c. 1-9). O tema é insinuante e de fácil reconhecimento quando é reexposto (já não em dó M mas em Ré M e com um tempo *Moderato* em vez de *Allegro*) na inserção instrumental N.º 3 (3.º acto / cena VII) que acompanha Leandro na entrada na gruta, para se encontrar com Bóreas, disfarçado de eremita (Ex. XXV, c. 1-8).

Ex. XXIII (Entreacto)

The musical score for Ex. XXIII (Entreacto) is arranged in a system of 12 staves, grouped into three sections of four staves each. The instruments and their parts are as follows:

- [Fl.]**: Flute, Treble clef, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- [Ob.]**: Oboe, Treble clef, playing a sustained note (half note) in the first measure, then a whole note in the second measure, and a half note in the third measure.
- [Cl. Si b]**: Clarinet in B-flat, Treble clef, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- [Fag.]**: Bassoon, Bass clef, playing a sustained note (half note) in the first measure, then a whole note in the second measure, and a half note in the third measure.
- [Cor. Dó]**: Horn in D, Treble clef, playing a sustained note (half note) in the first measure, then a whole note in the second measure, and a half note in the third measure.
- [Corneta Si b]**: Cornet in B-flat, Treble clef, playing a sustained note (half note) in the first measure, then a whole note in the second measure, and a half note in the third measure.
- [Trb.]**: Trumpet, Bass clef, playing a sustained note (half note) in the first measure, then a whole note in the second measure, and a half note in the third measure.
- [Timp.]**: Timpani, Bass clef, playing a sustained note (half note) in the first measure, then a whole note in the second measure, and a half note in the third measure.
- [VI. I]**: Violin I, Treble clef, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- [VI. II]**: Violin II, Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- [Vla.]**: Viola, Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- [Vlc.]**: Violoncello, Bass clef, playing a sustained note (half note) in the first measure, then a whole note in the second measure, and a half note in the third measure.
- [Cb.]**: Contrabass, Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. XXIV (N.º 6, 2.º acto)

Allegro

Flauta

Azulina

Leandro

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

Sim sou eu qu'ao teus ex-tre-mos me con-fi-o sem te-mor, eu-ma pro-va só e - xi-jo pa-ra crer no teu a-mor.

Ex. XXV (N.º 3, 3.º acto)

Moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Há também um único trio (N.º 8) que, no 2.º acto (cena IX), reúne Azulina e os companheiros, Zéfiro e Bórias, num diálogo divertido. Todos procuram, em vão, “achar” uma ideia para retirar a Leandro o precioso talismã. O trio vocal em Ré M flui num *Moderato* gracioso para o qual também contribuem os pequenos gestos da flauta e dos clarinetes, em terceiras paralelas (Ex. XXVI, c. 1-6).

Ex. XXVI (N.º 8, 2.º acto)

Moderato

Flauta

Clarinetes em Lá

Azulina e Zéfiro

Bóreas

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

Zéf.

Azul.

Já a - chas - te?

Pois eu a - cho

Ah, qu'i - dei - a.

Mas não pres - ta, foi em vão.

No compasso 19, porém, tudo se suspende num acorde de quinta diminuta e Bóreas entoa sozinho “Ah cá está”. Segue-se de imediato a pergunta de Zéfiro “Achaste-a?” e a resposta desconcertante, acompanhada de novo pela música, de volta à tônica: “Achei, achei que é mesmo um asno, aqui está o que eu achei” (Ex. XXVII, c. 18-23).

Ex. XXVII (N.º 8, 2.º acto)

Fl.

Cl. Lá

Azulina e Zéfiro

Bóreas

VI. I

VI. II

Vln

Baixo

Zéf.

de - a, tal i - dei - a - char não sei.

A - chas - te - a?

Ah, cá es - tá.

A chei,

a chei que é mes - m'um as no a - quies - tá o qu'eu a - chei.

No 3.º acto sobressai a escrita do dueto de Matias e Bóreas (N.º 2). Matias, julgando-o o eremita, pede a Bóreas (que se limita a repetir cada frase) que reze por Leandro para lhe retirar o mal de amor de que sofre, e fá-lo em tom de prece, com uma linha vocal praticamente plana sobre um *ostinato* rítmico pausado das cordas e um persistente pedal de tónica (Lá) nos clarinetes (Ex. XXVIII, c. 1-10).

Ex. XXVIII (N.º 2, 3.º acto)

Nº 2

Andante

Clarinetes [em Lá]

Timbales Lá

Matias e Bóreas

Mat.

Er - mi - ta pro - fa - no o - rai com fer - vor eao tris - te que so - fre [...] — com a - mor

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

legato

legato

legato

legato

pizz.

Há ainda a mencionar o dueto seguinte (N.º 4) de Matias e Bóreas (o falso eremita) em que este tenta embriagar o Leandro mas cai na sua própria armadilha, revelando as palavras mágicas do talismã (cena VII). Matias está escondido a espreitar a cena e comenta a bebedeira de Bóreas⁴²³. A escrita musical é escorreita (Ex. XXIX, c. 1-9), não oferecendo nenhum destaque mas a importância da cena para o volteface na

⁴²³ Nas versões francesa e de Eduardo Garrido, o dueto é feito entre Bóreas e o Leandro. No entanto, na partitura de Casimiro a vozes estão atribuídas a Bóreas e Matias e, à semelhança dos restantes números vocais de ambos (à excepção de Bóreas no N.º 9 do 2.º acto, em falsete), estão escritas para barítonos (contrariamente a Zéfiro e Leandro, que são tenores).

sorte de Leandro justificou a opção de antecipar a apresentação do tema no Entreacto (Ex. XXX, c. 1-10).

Ex. XXIX (N.º 4, 3.º acto)

Flauta

Clarinetes em Lá

Mathias

Boreas

Violino I

Violino II

Viola

Baixo

A - tro - a - lh'ir - mão, a - ti - ça - lhe zás não fi - ques a - trás do san - to va - rão.

Ex. XXX (Entreacto)

Entreacto 3º acto

Presto

[Flauta]

[Oboé]

[Clarinetes em] Lá

[Fagote]

[Trompas em] Ré

[Corneta em] Lá

[Trombone]

[Timbales] Ré [e] Lá

Presto

[Violino I]

[Violino II]

[Viola]

[Baixo]

1.

Coros e Bailado

Para além da secção coral já referida na Introdução (ver p. 384), esta peça tem outros seis coros protagonizados, de acordo com as cenas, por Sílides, camponeses, Willis e demónios. O primeiro decorre na cena III (Prólogo, N.º 4), acompanhando a saída da Rainha, ajudada pelo sopro de Bóreas, em busca do talismã destinado à protecção da filha Azulina: Voando ligeira / Ao sopro do vento / Rainha da [...] / Cumpri vosso intento. O tema (cantado a duas vozes, em terceiras), que já fora extensamente apresentado (cinquenta e sete compassos no total) pela flauta e clarinete na Introdução (Ex. XXXI, c. 113-123), é acompanhado em *pizzicato* pelas cordas, em contraste com uma insinuante linha cromática ascendente e descendente das violas, no que constitui uma clara sugestão musical do vento (Ex. XXXII, c. 1-9).

Ex. XXXI (Introdução)

The musical score for Ex. XXXI (Introdução) is a page from a score, showing measures 113 to 123. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: Flautim (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Dó (Clarinet in D), Fag. (Bassoon), Cor. Dó (Horn in D), Corneta Dó (Trumpet in D), Trb. (Trombone), Timp. Dó e Sol (Timpani in D and G), Acordeão (Accordion), Coro (Chorus), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Flautim part has a 'Flauta' marking above it. The VI. I and VI. II parts have '[pizz.]' markings above them. The Vla. part has 'con sord.' (con sordina) written above it. The Cb. part has '[pizz.]' written above it. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the strings.

Ex. XXXII (N.º 4, Prólogo)

N.º 4

Allegretto

Flauta

Clarinetes [em Dó]

Fagote

Trompas [em Dó]

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Vo - an - do li - gei-ra ao so-pro do ven - to, Ra - i - nha da [...] cum pri-vos-soin - ten - to.

pizz.

pizz.

con sord.

pizz.

O coro seguinte dirige-se à Azulina, antecedendo o momento da descida da princesa à Terra (Prólogo / cena VI): O Céu te conduza / Princesa dos Ares / A Terra perpasses / Isenta de amares. A inserção (N.º 7, trinta e oito compassos) em Mi M tem início com uma introdução de carácter solene executada pelo acordeão no palco (Ex. XXXIII, c. 1-8). Uma ponte de cinco compassos feita pelas cordas faz a ligação à contrastante e relativamente extensa secção coral, com um tema extremamente apelativo (a duas vozes, em terceiras ou sextas), de ritmo empolgante, em tercinas, acompanhado por cordas harpejadas (Ex. XXXIV, c. 13-17) e animado harmonicamente por um ciclo de quintas entre os compassos 26 e 30. Os três compassos finais na tónica, de sonoridade triunfal (note-se o longo trémulo nos timbales), constituem um desfecho marcante da acção passada no reino dos ares (correspondente, na versão francesa ao término do prólogo) e uma preparação para o resto do enredo, desenrolado já na Terra.

Ex. XXXIII (N.º 7, Prólogo, parte do acordeão)

7

Largo

no palco

Acordeão

Ex. XXXIV (N.º 7)

Flauta

Oboé

Clarinetes em Lá

Fagote

Trompas em Mi

Corneia em Lá

Trombone

Timbales Mi e Si

Acordeão

Coro

O céu te con-do-ra Prin-ce-sa, Prin-ce-sa dos a-res, a ter-ra per-pis-ses-lá, lá sen-ta d'a-ma-res. O

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

O último coro do 1.º acto (N.º 13, cento e dez compassos) é uma extensa intervenção de júbilo em Sol M e andamento *Allegro* que espelha a alegria de Leandro enquanto se arranja para o que julgava ser o segundo encontro com a Violante (para ele a Azulina), para consumir o noivado (cena XI)⁴²⁴: Cantemos alegres / Os noivos formosos / E ao céu imploremos / Os faça ditosos. Após uma introdução da orquestra (c. 1-29), o coro (provavelmente camponeses) canta uma melodia atractiva e de

⁴²⁴ Na versão francesa, também um *timbre* do coro se faz ouvir.

considerável amplitude em uníssono com o flautim, o oboé, o 1.º clarinete, a corneta e os 1.ºs violinos, com breves passagens em terceira ou sexta entre as vozes masculinas e femininas (Ex. XXXV, c. 30-37).

Ex. XXXV (N.º 13, 1.º acto)

Flautim

Oboé

Clarinetes em Dó

Fagote

Trompas em Dó

Corneta em Dó

Trombone

Timbales Sol e Ré

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Can-te-mos a - le - gres os noi - vos for - mo - sos eao céu im - plo - re - mos os fa - ça di - to - sos.

Can-te-mos a - le - gres os noi - vos for - mo - sos eao céu im - plo - re - mos os fa - ça di - to - sos.

Do compasso 72 a 87, a melodia prossegue nos instrumentos e o coro funde-se no acompanhamento, entrecortando as sílabas da letra com pausas (Ex. XXXVI, c. 71-9).

Na secção final, o coro desdobra-se em três linhas em breves momentos, até terminar num longo unísono. O contraste brutal deste coro luminoso e de feição operática com o tormentoso número instrumental que se irá seguir (N.º 14, ver p. 388-389) – em face da aparente loucura que toma Leandro ao encarar, não a *sua amada*, mas outra – empresta a toda a cena (XI) que encerra o 1.º acto uma dimensão particularmente dramática.

Ex. XXXVI (N.º 13, 1.º acto)

The musical score for Ex. XXXVI (N.º 13, 1.º acto) is a full orchestral and choral score. It features the following instruments and parts:

- Flautim**: Flute, playing a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.
- Ob.**: Oboe, playing a sustained note.
- Cl. Dó**: Clarinet in D, playing a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.
- Fag.**: Bassoon, playing a sustained note.
- Cor. Dó**: Soprano Chorus, playing a sustained note.
- Corneta em Dó**: Cornet in D, playing a sustained note.
- Trb.**: Trombone, playing a sustained note.
- Timp. Sol e Ré**: Timpani, playing a sustained note.
- Coro**: Chorus, singing the lyrics: "to-sos. A - le - gres can - te - mos os noi - vos for - mo-sos." The lyrics are repeated in three lines.
- VI. I**: Violin I, playing a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.
- VI. II**: Violin II, playing a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.
- Vla.**: Viola, playing a sustained note.
- Vlc.**: Violoncello, playing a sustained note.
- Cb.**: Contrabasso, playing a sustained note.

Os dois números corais do 2.º acto decorrem nas dramáticas cenas III e IV do 2.º Quadro. O primeiro, N.º 9, articula secções de coro com um trio. Para executar o

plano de matar Leandro com a dança das Willis (e assim recuperar o talismã), Bóreas, Zéfiro e Azulina encontram-se no cemitério. Aos três batimentos de Bóreas, as Willis erguem-se das sepulturas, cantando em coro, e os três companheiros do Ar assistem ao espectáculo macabro que desencadeavam com pasmo:

Willis

Breve o som da meia-noite

Vai no bronze ressoar.

Já da lua face triste

Nos convida a levantar.

Azulina, Zéfiro e Bóreas

Lugar sinistro, sítio de horror,

Tudo é mistério, morte e pavor

O Número musical, em Mi m e tempo *Largo*, começa com uma introdução instrumental expectante de vinte e três compassos: primeiro, uma linha melódica soturna do fagote, a que respondem a flauta e clarinetes; depois outra linha melódica no clarinete, sobre um persistente trémulo com surdina nos violinos; subitamente, um acorde de sétima diminuta de Sol (Ex. XXXVI, c. 18-19) tocado três vezes pelo fagote e metais – como que a acompanhar os três batimentos de Bóreas para o chamamento das Willis –, seguido de um breve regresso do fagote a solo e da resposta da flauta e clarinetes.

De seguida entra o coro (c. 24-40). As Willis, erguendo-se do chão, entoam a uma só voz – sempre em uníssono com os clarinetes e o fagote e com o acompanhamento em contratempo das cordas – um tema penetrante, com um padrão rítmico pontuado e onde dominam os graus conjuntos (Ex. XXXVI, c. 24-27), contrastando com quatro breves compassos de modulação a Si b M, em que a linha vocal faz alguns saltos de oitava (Ex. XXXVII, c. 32-36), antes de retornar ao tema melódico primordial.

Entre o compasso 42 e 48, o trio substitui o coro com uma secção harmonicamente desconcertante que espelha o conteúdo da letra cantada: Lugar sinistro / Sítio de horror / Tudo é mistério / Morte e pavor. Azulina e Zéfiro, juntamente com os clarinetes e o fagote, formam acordes alternados de tônica e sétima de dominante de Dó M, perturbados pela dissonância da intervenção de Bóreas – aqui não com a voz de barítono mas em falsete –, que se junta alternadamente com duas notas, Ré e Dó, estranhas aos acordes. O efeito desta dissonância deve ter causado alguma surpresa e desconforto no público e a ousadia de Joaquim Casimiro só pode ser compreendida no quadro legitimador de uma magia (Ex. XXXVIII, c. 42-48).

Ex. XXXVI (N.º 9, 2.º acto)

C. 18

C. 24

Fl.

Ob.

Cl. Dó

Fagoto

Cor. Dó

Cor. Dó

Corneta Dó

Trib.

Timp. Mi e Si

Zéfiro e Azulina

Bóreas

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

senza sord.

Bre-veo sem... da mei-a noi - te vai no tron - ze res-so - ar.

Ex. XXXVII (N.º 9, 2.º acto)

Coro
tar. Bre-veo som_____ da mei-a noi - te vai no bron - zeres-so - ar.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Ex. XXXVIII (N.º 9, 2.º acto)

Ob.

Cl. Dó

Fagote

Cor. Dó

Cor. Dó

Corneta Dó

Trb.

Timp. Mi e Si

Zéfiro e Azulina
Lu-gar si - nis tro, si-tio d'hor - ror, tu-doé mis - té - rio, mor-t'e pa - vor, si-tio d'hor - ror, si-tio d'hor - ror.

Bóreas
Lu-gar si - nis tro, si-tio d'hor - ror, tu-doé mis - té - rio, mor-t'e pa - vor, si-tio d'hor - ror, si-tio d'hor - ror.

Coro

O efeito dissonante é amplificado logo a seguir, ao sobrepor o trio à reexposição do tema do coro (c. 50-66): enquanto Azulina e Zéfiro executam a suas partes integrados na tonalidade do coro, formando juntamente com a orquestra acordes de tônica ou dominante de Mi m, ou da modulação a Sib M, Bóreas interfere sempre com as notas estranhas dó, ré ou si (Ex. XXXIX, c. 50-58).

Ex. XXXIX (N.º 9, 2.º acto)

Fl.

Ob.

Cl. Dó

Fag.

Cor. Dó

Cor. Ré

Corneta Dó

Trib.

Timp. Mi e Sib

Zéfiro e Azulina

Bóreas

Coro

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

La-gar si-nis - tio, si-tio d'hoer - nor, [si-tio d'hoer - nor] La-gar si-nis - tio, si-tio d'hoer - nor

La-gar si-nis - tio, si-tio d'hoer - nor, [si-tio d'hoer - nor] La-gar si-nis - tio, si-tio d'hoer - nor

Bre-veo [som] da mei-a noi - te vai no breu - zes-so - ar Já da lu - a fa-ce tris - tenos com - vi - d'a le - van - tar Bre-veo

Após um curto número instrumental solene e expectante (N.º 10, ver p. 392-393), as Willis ressurgem, cercando Leandro de encontro à morte num número de coro e bailado (N.º 11) que será o mais extenso do espectáculo (quatrocentos em onze compassos) e que pode ser dividido no seguinte plano formal: Introdução | A (coro) | Ponte | B | C (4 secções) | B' | D.

A Introdução instrumental é feita com um inquietante *ostinato* harpejado em uníssonos nas cordas, pontuado com uníssonos das madeiras, e que avança em *crescendo* e em progressão cromática ascendente de Si b m até Mi b M (Ex. XL, c. 1-8), onde se detém durante treze compassos, até cadenciar à tônica, Lá b M.

Ex. XL (N.º 11, 2.º acto, Introdução)

Allegro

The musical score is written for a full orchestra and choir. The top section includes Flautim, Oboe, Clarinets in Bb, Bassoon, Trombones in Bb, Horn in Bb, Trombone, and Timbales in Bb and B. The bottom section includes Coro, Violino I, Violino II, Viola, [Violoncello], and Contrabasso. The key signature is Bb major (two flats). The time signature is 8/8. The tempo is Allegro. The score shows the first eight measures of the introduction, featuring a chromatic ascending harmonic progression in the strings and woodwinds.

O coro (parte A) entra de seguida a uma só voz, cantando quadras macabras que contrastam com o carácter eufórico e afirmativo da melodia: Dancemos, dancemos, deidades da morte / Dancemos, dancemos, da alma ao fulgor! / No céu quando brilha o estro saudoso / O leito formoso reacende de amor! (Ex. XLI, c. 30-8).

Ex. XLI (N.º 11, 2.º acto, parte A)

Flautim

Ob.

Cl. Si b

Fag.

Cor Mi b

Corneta Si b

Trb.

Timp. Lá b e Mi b

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

[Vlc.]

Cb.

Dan - ce - mos, dan - ce - mos dei - da - des, dei - da - des da mor - te. Dan - ce - mos, dan - ce - mos da [...] da al-m'ao ful - gor. No

Terminado o coro, segue-se o bailado: uma ponte em 2/4 por uma flauta a solo, seguida do clarinete, faz a transição a uma parte (B) *Largo* em Lá M e de métrica ternária, com carácter de ária (c. 110-188), para acompanhar uma possível sequência de solos e/ou *pas-de-deux* (Ex. XLII, c. 113-121).

Ex. XLII (N.º 11, 2.º acto, parte B)

VI. I

VI. II

Vla.

[Vlc.]

Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

3

3

3

3

3

3

3

3

Começando primeiro no violoncelo acompanhado em *pizzicato* pelas cordas (c. 113-129), o tema passa para o clarinete acompanhado pelo fagote e as trompas (c. 129-144) e após uma breve intervenção da quase totalidade da orquestra, é reexposto na flauta dobrada pelo clarinete, com um acompanhamento rítmico e instrumental mais cheio.

De seguida, aplicando um esquema compositivo inspirado na quadrilha e já aplicado noutros números de bailado, Joaquim Casimiro compõe um dinâmico encadeamento de secções de trinta e quatro, trinta e seis ou trinta e oito compassos (parte C), com diferentes andamentos e tonalidades, e material motivico de oito compassos muito vivo e variado - distribuídas ora por segmentos instrumentais ora por toda a orquestra, de acordo com a seguinte ordem:

Parte C

1.ª Secção (c. 189 – 227) | 2/4 | *Allegretto* | Ré M (com passagem pela dominante Lá M)

Motivos:



2.ª Secção / “1.ª Variação” na partitura manuscrita autógrafa (c. 228 – 263) | 6/8 | *Andantino* | Fá # m (com passagem pela relativa maior Lá M)

Motivos:



3.^a Secção / “2.^a Variação” na partitura manuscrita autógrafa (c. 264 – c. 298) | 2/4 |
Allegretto / Ré M

Motivo:



4.^a Secção (c. 299 – c. 333) | 3/4 | *Moderato* / Lá M (com passagem pela dominante Mi M)

Motivo:



A vivacidade desta sucessão de motivos é súbita e brevemente interrompida pelo regresso ao andamento *Largo* com a reexposição em Fá M, no corne inglês, da ária tocada pelo violoncelo (parte B’).

A partir do compasso 342 entramos na parte fulgurante final (D), em Ré M e andamento *Allegro*. Começando primeiro nas cordas e trompas a que se juntam, sobre um trémulo dos timbales e um pedal da dominante no contrabaixo e nas trompas, sucessivamente quase todos os instrumentos, um contínuo persistente de tercinas em movimento predominantemente cromático nos 1.^{os} violinos e madeiras progride ascendentemente de tessitura ao longo de trinta e dois compassos (Ex. XLIII, c. 346-357), numa cavalgada crescente que desemboca num pequeno tema na tônica, em uníssono pelas madeiras e violinos. Ao fim de oito compassos toda a orquestra, em tercinas, faz o percurso descendente (Ex. XLIV, c. 392-400) até acabar no uníssono final em Ré. O efeito não podia ser mais empolgante e potente na expressão do poder e domínio que as entidades sobrenaturais (Azulina, Bóreas Zéfiro e as Willis) podem exercer sobre os mortais, centralizados na figura vulnerável de Leandro.

Ex. XLIII (N.º 11, 2.º acto, parte D)

Flautin

Ob.

Cl. Lá

Fag.

Cor. Ré

Cor. Lá

Trb.

Timp.

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

[Vcl.]

Cb.

Detailed description: This musical score for Ex. XLIII is written for a large orchestra. The woodwind section (Flautin, Ob., Cl. Lá, Fag.) and brass section (Cor. Ré, Cor. Lá, Trb.) play complex, syncopated rhythmic patterns. The string section (VI. I, VI. II, Vla., [Vcl.], Cb.) provides a steady, pulsating accompaniment. The percussion section (Timp.) features a series of trills. The Coro (Chorus) part is mostly silent, with some vocal lines indicated by a treble clef and a key signature of one sharp.

Ex. XLIV (N.º 11, 2.º acto, parte D)

Flautin

Ob.

Cl. Lá

Fag.

Cor. Ré

Cor. Lá

Trb.

Timp.

Coro

VI. I

VI. II

Vla.

[Vcl.]

Cb.

Detailed description: This musical score for Ex. XLIV is written for a large orchestra. The woodwind section (Flautin, Ob., Cl. Lá, Fag.) and brass section (Cor. Ré, Cor. Lá, Trb.) play complex, syncopated rhythmic patterns. The string section (VI. I, VI. II, Vla., [Vcl.], Cb.) provides a steady, pulsating accompaniment. The percussion section (Timp.) features a series of trills. The Coro (Chorus) part is mostly silent, with some vocal lines indicated by a treble clef and a key signature of one sharp.

Um último coro (N.º 5) intervém no espectáculo, no 3.º acto / cena VII. São os pequenos demónios que, saídos do chão para servir um Leandro fortificado pelas três palavras mágicas que proferira, se prontificam a ajudá-lo a esconder o embriagado Bóreas nas profundezas da gruta e a vestir-se de ricas roupas para impressionar Azulina. Num pequeno número de cinquenta e cinco compassos, *Presto* e em Sol m, o coro canta em uníssono com as madeiras: Á tua chamada / Amo de Vénus / Do negro abismo / Prontos corremos / Em teus desejos / Ordens conténs / [...] / Aqui nos tens. O persistente *ostinato* de desenho cromático (com pequenas variações) e em semicolcheias das cordas, sobre um trémulo dos timbales, providencia com eficácia o ambiente sinistro e agitado que a cena exige (Ex. XLIV, c. 1-11).

Ex. XLIV (N.º 5, 3.º acto)

Presto

[Flauta]

Oboé

Clarinetes em Si b

Fagote

Trompas em Mi b

Corneta em Si b

Trombone

Timbales em Sol e Ré

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

tr

pizz.

Á tua cha - ma - da a - mo de Vé - nus do ne - groa - bis - mo pron - tos cor - re - mos.

Presto

5. *A pedra das carapuças*, drama original de costumes em quatro actos (1858)

5.1. A peça

A peça original portuguesa *A Pedra das carapuças* – apresentada na partitura autógrafa de Joaquim Casimiro como uma comédia, mas efectivamente designada de “drama de costumes em 4 actos”, de acordo com a versão impressa⁴²⁵ – foi redigida por Joaquim da Costa Cascais e estreou no Teatro D. Maria II no dia 11 de Maio de 1858, onde esteve em cena seis dias. De acordo com Matos Sequeira, à representação assistiram, no dia 19 de Maio, o rei D. Pedro V e a rainha D. Estefânia, contrariando o que estava disposto: irem ao D. Maria no dia anterior, onde se desenrolara a verdadeira récita de gala pelo casamento dos soberanos com as peças *O Tirano doméstico* e *O livro negro* – o que nos leva a especular numa explícita preferência da família real (ou dos seus conselheiros) pelas peças de Costa Cascais. Com efeito, o mesmo Sequeira adianta que no mês seguinte correra o boato de uma suposta pressão malograda “do Governo ou do Comissário teatral” para a representação de um outro texto de Cascais, *A inauguração da estátua equestre*, no dia dos anos reais, em vez de uma das muitas peças apresentadas no concurso propositadamente lançado para o efeito (Sequeira: I, 213). Costa Cascais era militar e professor de desenho e topografia no Colégio Militar e enquanto autor de inúmeras peças, era um assumido nacionalista que aliava à preferência romântica pelos temas históricos uma empenhada e “stricta observação de typos, costumes e linguagem” (Azevedo, 1905: 109). As peças eram impregnadas com retratos pitorescos de gentes, hábitos e tradições, explorando uma vertente da realidade portuguesa com um rigor e habilidade pouco comuns entre os dramaturgos seus pares, e que lhe granjeou um enorme sucesso. Uma referência de Andrade Ferreira ao drama em questão aponta também para esse aspecto:

⁴²⁵ CASCAIS, J. da Costa, *A pedra das carapuças*, drama de costumes em 4 actos in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, vol. 4.

A Pedra das Carapuças é um estudo de época, a que dá vida uma linda e poética tradição popular. Não sabemos porquê, mas como que nos sentimos atraídos por aqueles tempos ainda de tranquila e festejada recordação, em que a physionomia do velho Portugal transparecia mais desassombrada dos arrebiques estrangeiros em todos os tipos da sua alta e baixa sociedade! Aquella morgada empertigada pelas suas altivasas de fidalguia; aquele velho alferes de milicias do termo, ou *sem termo*, como lhe chamava o padre José Agostinho; aquelle boticário, crónica viva da Terra e passatempo dos serões pela sua garrulice motejadora, formam um quadro agradável em que conhecemos feições nossas e avivamos sympathias. Ninguém, como elle, inquire estes accidentes de localidade e procede á exhumação dos segredos que a mão do tempo tem ido sepultando, extinguindo assim os vestigios de eras que não vão longe, mas que o descuido [...] deixa varrer da superficie da historia e da tradição como se um lapso de seculos e a estranheza de povos longincuos se houvessem erguido de permeio. (Ferreira, 1859: 15-16)

5.2. O enredo

A acção de *A pedra das carapuças* decorre em 1807, a poucos meses das invasões francesas, na véspera e dia de S. João, “na freguezia de S. João das Lampas, a uma légua de Cintra”⁴²⁶. D. Sebastiana, a fidalga altiva da terra, não aprova o amor do sobrinho, Cadete de cavalaria, “que come á mesa d’El-Rei!”, por Aurora, uma “rapariga pobre, [...] sem arvore de geração [...] Uma saloia...uma villã, enfim!”⁴²⁷. Para terminar com essa relação, propõe a Aurora que case com Lautério, sobrinho do barbeiro, a troco de umas terras para o casal. Perante a recusa de Aurora, D. Sebastiana pede ao barbeiro (subornado com a promessa de administrar as futuras terras do sobrinho) que elabore um plano para forçar o casamento. O barbeiro prepara uma cilada. Redige uma carta falsa de Cadete a convidar a Aurora a encontrar-se com ele à noite, na véspera do S. João, na fonte da Barreira, um lugar isolado próximo da povoação. Mas

⁴²⁶ P. 88

⁴²⁷ 1.º acto / cena IV, p. 95.

quem irá aparecer, indicado pelo barbeiro, é o sobrinho Lautério. Para que não possa proteger a irmã da cilada que se prepara, o barbeiro arranja forma de afastar o irmão da Aurora, fazendo-o ser detido e recrutado para soldado.

Barbeiro (a D. Sebastiana e Lameiras) – Está ahi o irmão d’Aurora. É preciso detel-o, para que a não acompanhe á Fonte da Barreira. Lembrei-me do senhor Lameiras, para [...] mandar prender alguns, e juntamente elle.

Lameiras – Para soldado. É bem lembrado. [...] ⁴²⁸

Por volta da meia-noite, enquanto decorre a festa do santo popular, Aurora dirige-se sozinha para o local, seguida ao longe por Lautério:

A fonte da Barreira [...]: Choupos sobre penedos nos primeiros planos, fundo montuoso de rochedos sobrepostos irregularmente, e por entre elles alguns choupos; e na parte inferior a fonte, ou antes nascente [...].

Aurora – Ainda não veio. (Escutando, vendo a carta, onde dá o luar). Diz que... depois da meia noite... (observando a lua.) Meia noite ha de elle ser – é lua cheia. Vai alta... Não poderá tardar. [...] ⁴²⁹

Lauterio aproxima-se da Aurora e beija-a:

(bate-lhe com os dedos nos hombros.)

Aurora (estremece, olha e levanta-se dando um grito) – Ai!

Lauterio – Lé o Zé Lauterio, sôra A’ róra!

[...]

Aurora – Pois sim: mas vae-te. Pode vir alguém e encontrar-nos aqui. [...]

Queres-me ver andar em bocas do mundo?! Infamada por tua causa? [...]

⁴²⁸ 2.º acto / cena XIV, p. 144.

⁴²⁹ 3.º acto / cena I, p. 149.

([...] uma mulher deita a cabeça por entre as arvores, espreita e retira-se)

[...]

Aurora (áparte) – Jesus, sinto gente! (alto) Vae-te...vae-te

Lauterio (fazendo esforço) – [...] Há-de perdoar, sôra A’róra. Nan me leve isto a mal.

Aurora (cada vez mais afflicta) – Que dizes?

Lauterio – Assim Dês me salve... que é p’ra sê bem (avançando para ella).

[...]

Aurora (recuando) – Endoideceste!

Lauterio – Nam tenha medo... Zio quero-le pela vida, sôra A’róra (avançando.)

SCENA III

Todos os lados da scena se guarnecem de saloios e saloias

Aurora – José! José!

Lauterio (agarrando-a e dando-lhe um beijo) – Perdão!

Aurora (afastando-se com desprezo) – Indigno.

Todos (soltam uma gargalhada) – Ah! Ah!... (desapparecem).

Aurora (olhando e reconhecendo a traição, áparte) – Ai, que estou perdida!

(tapando o rosto com as mãos.)⁴³⁰

Seguindo as instruções do barbeiro, D. Sebastiana surge na cena rodeada de saloios e saloias e tenta forçar a Aurora a aceitar casar-se com Lautério. Perante nova recusa, o barbeiro avança com outro plano: aproveitando a tradição da pedra das carapuças – uma “grande pedra oitavada, de 2 palmos de altura, assente no chão” de um alpendre anexo à Igreja⁴³¹ – onde “nenhuma rapariga no dia de S. João, por honesta que seja, póde pôr alli sua carapuça, não estando bem instruída na doutrina christã”⁴³², suborna um grupo de saloios para, já de novo na povoação, no dia seguinte, atirarem ao chão a carapuça da Aurora:

⁴³⁰ 3.º acto / cena II-III, p. 152-155.

⁴³¹ P. 161.

⁴³² P. 100.

Aurora põe a carapuça sobre a pedra e entra [na igreja]. O barbeiro anima o grupo. D. Sebastiana, Lameiras e Samarro entram para a barraca, assentam-se e observam. Aurora volta, vae a tirar a carapuça de sobre a pedra, e n'este momento Anna agarra-lh'a, levanta-a ao ar, gritando: "Fóra! Fóra!"

Saloios – Fóra! Fóra!

Anna – Ao terreiro!

Saloios – Ao terreiro! Ah! Ah! Ah!

Aurora (com um grito d'alma) – Ai!

O povo junta-se. [...]

Anna – Estava fora d'horas com um homem na fonte da Barreira

Vozes – É verdade! É verdade!

Outro – Olha a sonsinha em que deu!

Anna (indo á carapuça e pisando-a) – Vá, raparigas.

Outro – A pés juntos! Vá! Vá!

Aurora – Quem me acode!

Como insensata, corre ao grupo: é repellida.⁴³³

Aurora retira-se da cena. Começam as cavalhadas de S. João e entre os cavaleiros surge Cadete que, armado de uma lança comprida, consegue desprender o casal de pombos que estava pendurado num dos candeeiros. Pousa-os na pedra e procura em vão a Aurora. A tia, D. Sebastiana, conta-lhe que a rapariga fora vista "conversando... beijando-se até! Com um insignificante da sua eguelha", e que a "plebe, indignada, arremess[ara]-lhe a carapuça ao terreiro". Cadete fica chocado, mas incrédulo: "Aurora foi victima de engano ou da calumnia. Está innocente", e logo vem o padre José, cúmplice da relação entre o casal, apresentar provas da inocência da Aurora, mostrando a todos a carta falsa e desmascarando numa longa deixa as sucessivas calúnias preparadas por D. Sebastiana e o barbeiro. Ao terminar,

⁴³³ 4.º acto / cena X, p. 174.

(Ouve-se o órgão dentro da igreja – escutando) Ouvis? Ah! (Descobre-se e todos o seguem – entusiasmado) É Deus que hoje renova a memória das suas maravilhas! (Para todos) De joelhos!...

Todos ajoelham. Padre José no centro, e Aurora, Cadete [...], de mãos postas, cabeças levantadas e como que dirigindo aos céus as suas orações de alegria e reconhecimento. Os outros, cabisbaixos e em profundo silencio de triste pezar e vergonha. O órgão continua e cae o panno.⁴³⁴

5.3. A componente de festa, música e dança

O que Costa Cascais apresenta neste drama amoroso constitui o claro exemplo de uma abordagem recorrente na literatura romântica onde a pobreza virtuosa, de um lado, e a riqueza soberba e prepotente, do outro, se encaram numa sucessão de confrontos e mal-entendidos até ao justo desenlace e triunfo do bem sobre o mal – e nesse fito, são apresentadas na cena algumas falas que se alongam numa retórica romântica de pendor sentimentalista, religioso e moralizante. É o caso do amplo monólogo da Aurora a abrir o 3.º acto, enquanto espera Cadete, na fonte da Barreira. Revela o seu sobressalto, suspira, interroga-se se verá o amado pela última vez, se será uma despedida, ou pelo contrário, uma declaração... Recapitula todos os anteriores encontros, como nestes excertos:

Quem sabe se o verei pela ultima vez! Se me virá dizer um adeus para sempre.... (Commovida.). Jesus! Que fôra de mim, pobre desvalida! [...]. Oh, Alli..., foi alli que eu não sei se com receio, se com vergonha, me não atrevia a pôr-lhe os olhos; e n'isto, a minha boa ou má sorte faz-me olhar para a agua clara da fonte, e eis que vejo n'ella o seu retrato, d'elle... sem tirar de mim os olhos, e com as que se haviam tornado d'uma cor vermelha, tão lindas como a rosa... Eu estremeci e corei, e elle então disse-me... o que me disse não sei... não lhe ouvi... mas sonhei-o... senti que me fugia o coração... para o d'elle... (Pausa) Foi

⁴³⁴ 4.º acto / cena XII, p. 184.

tudo n'um instante, mas que instante da maior ventura! Não há dois assim em toda a vida! Não há... (Pausa). E n'isto, dois pombinhos, brancos como a neve, fugidos talvez d alguma igreja, e mortos de sede, poisam junto de nós, e põem-se a beber, depois a brincar, depois a beijarem-se! [...]⁴³⁵

O monólogo continua até desembocar num extenso romance (“cantiga”, no texto) de doze quadras que a Aurora “sempre, sempre havia de dizer quando aqui” o par amoroso se encontrava. O mesmo tom de religiosidade romântica e moralista é desenvolvido na prédica do padre José com que o drama encerra, quando dá provas perante todo o povoado da inocência da Aurora, da pureza do amor e da virtude da humildade:

[...] Ouvi me todos, e sede attentos. Já tereis visto nos vossos campos a florinha rasteira, nascendo junto ao tronco da arvore e abraçada uma com a outra, alimentarem-se flor e tronco da mesma terra, e viverem como que unidos – casados, diremos – a arvore defendendo a companheira com o abrigo de seus ramos e folhas, a florinha retribuindo-lhe com a suavidade do seu perfume. Entre nós sucede o mesmo. O mancebo que nascera illustre e rico dos bens da fortuna, so ás vezes acha na mulher pobre, e de condição humilde, um coração que saiba responder ao seu... [...]⁴³⁶

Sendo o dramaturgo militar de profissão, há também, por outro lado, um investimento assumido de Cascais na exaltação patriótica, aproveitando o tempo da acção às portas da primeira invasão napoleónica para, na voz do protagonista Cadete, fazer a sua própria análise crítica dos acontecimentos históricos, num diálogo lateral à trama central.

⁴³⁵ 2.º acto / cena I, p. 150.

⁴³⁶ 4.º acto / cena XII, p. 181.

SCENA X

D. Sebastiana – [...] Mas... quando o tornaremos a vêr: quando é que outra vez teremos o meu sobrinho n’esta casa!

Cadete – Ao certo não posso dizer. [...]

Samarro – E então agora, com o Belzebuth do Napoleão, esse que quer fazer do mundo o seu reino. [...]

[...]

Cadete – Há esperanças de guerra, e oxalá que ella não tarde.

Padre José – Que dizes?! Pois desejas esse flagello, o maior de quantos podem chair sobre um povo?!

Cadete – Desejo, porque a tudo prefiro o nome portuguez, que esse verdugo nos quer roubar a todos.

Padre José – O nome da terra em que nascemos [...]

Cadete –Ahi vereis onde chega a louca ambição de Bonaparte. Acaba de concluir um tratado com a Hespanha, retalhando este nosso reino, dividindo o entre si e os seus validos...riscando Portugal da carta da Europa!

Samarro – O homem cuidará que Portugal é roupa de francezes!

[...]

Cadete – [...] De mais é já o que estamos presenciando [...]. Que querem dizer essas intimações feitas pela França a Portugal para que feche os seu portos aos navios de Inglaterra, para que se expulsem os inglezes residentes em Portugal, para que se permitta a entrada de tropas francezas! (Pausa). Estamos em julho de 1807, e quer-me parecer – oxalá me engane – que o anno não acaba sem que vejamos aqui as aguias de França. O S. João de 1808, diz-me o coração que o não festejaremos em paz. [...] Bonaparte junta com o esforço de Alexandre a astucia de Machiavel: onde não póde com a força, combate com a intriga. É capitão e diplomata a um tempo, Não há paiz que não receie os golpes da sua espada ambiciosa. [...] Por isso lá se vêem as nações, umas em armas, outras armando-se, [...] preparando-se, enfim, para a guerra que todos julgam propinqua [...] Portugal, ao contrario, espreguiça-se como um d’esses *lazaroni* para quem não há voz de sentimento nobre que lhe aquece o coração! [...] Eis o que nos falta. O nosso exercito está desorganizado; grande parte dos regimentos, os de cavallaria sobretudo, contam com mais officiaes do que soldados; as fortalezas acham se mal defendidas; [...] a confusão está em tudo e

em todos! Dão-se ordens que não se cumprem, ou são logo contrariadas. Ordena-se por uma parte que se fechem os portos aos ingleses, e por outra recebe-se diariamente nos paços reais o embaixador de Inglaterra! Os ministros de Hespanha e de França abateram as armas. Houve conselho de estado em que, para vergonha nossa, se votou que no caso de invasão, o príncipe regente saísse dos seus estados da Europa, retirando-se para o Brazil!

Padre José – Estavam doidos!

Cadete – Ou serão talvez cobardes, e não sei se traidores! Houve, contudo, uma opinião que, por ousada e nobre, é digna de mencionar-se. D. Rodrigo de Sousa votára por que o príncipe, tomando o commando do exercito, marchasse a encontrar o inimigo.

[...]

Samarro – Bravo!

Padre José – Indo o príncipe.

Cadete – Não irá.

Padre José – Porque não? [...]

Cadete – D. João é bondoso, mas tem animo fraco. Hão-de-o aterrar e seguirá o que os seus conselheiros lhe disserem. [...] Ninguém dirá, ao vel-o tão socegado, alli em Mafra, vivendo com os frades e occupando-se em concertar os órgãos de egreja, que estamos proximos a entrar n'uma lucta, em que o poder da regencia lhe será talvez arrancado das mãos, e, da cabeça, a sua futura corôa de rei. Quem sabe?!⁴³⁷

Onde Costa Cascais consegue ser singular e vibrante é na concepção das esparsas conversas soltas que se desenrolam à margem da intriga principal, quer no círculo da D. Sebastiana, quer no dos saloios e saloias (ver Cap. III, p. 168-169), e que reconduzem a cena e os personagens ao pulsar da vida e do quotidiano concreto, reforçando, em tempos de afirmação do drama de actualidade, o compromisso do teatro com o mundo da vida. É o caso da cena do jogo de cartas na casa da D. Sebastiana, com que abre a representação:

⁴³⁷ 1.º acto / cena X, p. 106 – 109.

Ao levantar do panno estão jogando o voltarete. O Cadete voltado de frente para o espectador, e Lameiras e Samarro dos lados.

Samarro (desesperado) – Que faz, sr. Lameiras?

Lameiras – O que vê (joga).

Samarro – Trunfo! Trunfo! (para Lameiras, com ancia)

Lameiras (joga) – Sei o que jogo.

Samarro – Bem se vê. (Joga desesperado.)

Cadete (recolhendo a vasa, rindo). – É um codilho! (arrecada o bolo.)

Samarro (olhando para as vasas e pagando) – Um codilho!

Camarada – O meu Cadete faz favor de cá vir. (Retira.)

Cadete – Com licença. (Sae.)

Samarro – Com outro que não fosse o *Sr. Alferes* (irónico) não passava sem resposta.

Lameiras – O senhor, verdadeiramente, não sabe o que diz.

Samarro – Sei do que digo e o que faço (atira com as cartas e levanta-se).

Lameiras – Ó sr. Lourenço Mendes Samarro! (ameaçando).

Samarro – Digo e disse. É um peixote.

Lameiras – Vá lá dar sentenças ao gamão, que é jogo de família, Olhe que, verdadeiramente, jogar o voltarete não é fazer cataplasmas de linhaça e emplastos de arruda.

Samarro – Sabe que mais: as cataplasmas e os emplastos não se manipulam sem dar annos ao officio, e isso mesmo só depois de exame e aprovação do Próto-Médicato, percebe? Não são d’essas cataplasmas, nem d’esses emplastos, que por ahi se improvisam aos centos, pegando de um homem, que mal sabe amanho um pedaço de chão e tornando a bengala em espada, atando-a pela cintura, como os macacos, e pondo lhe um almofariz á cabeça! Há tal dos que chamam officiaes de banda, mais ignorante que qualquer official de officio. Eu cá não os queria na botica nem sequer para pizar ortigas. [...]

[...]

D. Sebastiana – Que é isto? Onde vão?

Samarro (depois da vénia) – Não é nada, minha senhora.

Lameiras – Não é nada! Então, verdadeiramente, um caso de honra... não é nada, hein?

[...]

Samarro – Se v. ex.^a me permite contar o caso... [...] (vae ao pé da mesa de jogo e figura) – Jogávamos o voltarete (põe as cartas). Supponhamos – faz favor – v. ex.^a é seu sobrinho... (pondo as cartas no lugar do sobrinho) É o *feito*. Alli o *forte* e eu o *fraco*... Havia duas e duas, e nada. O *feito* joga a sota, eu o fio, já se vê que devo fiar, e alli (designa Lameiras) em vez de cortar – nada – deixa ir a vasa! Depois, repete-se a mesma scena, e zás! Um codilho! Ora veja a illustre senhora D. Sebastiana se isto não é insupportavel. Um codilho, quando só devia ser uma resposta! (Vem rindo para a secna)

Lameiras – Mas como havia eu de cortar se não tinha trunfo?

Samarro – Pois tivesse-o.

Lameiras – Como!

Samarro – Não jogando os que tinhas antes de tempo...

Lameiras – Eu não adivinho.

Samarro – O bom jogador também adivinha.

Lameiras – Não sou bruxo.

Samarro – Mas é um peixote!

D. Sebastiana – Então!...

[...] ⁴³⁸

Mas o que certamente também terá contribuiu para fazer de *A pedra das carapuças* uma produção teatral particularmente estimulante, acrescentando um capital de colorido, vaga documentação etnológica e espectacularidade à intriga, é o conjunto de situações musicais e festivas que são recreadas a partir do 2.º acto, num plano temporal em crescendo propiciado pela escolha deliberada da acção na véspera e no dia de S. João. A celebração do S. João constituía, antes como agora, uma das festas mais populares do ciclo de festividades sacro-profanas dos Santos. Com a acção a decorrer em 1807, quarenta anos recuados em relação à data da estreia no Teatro D. Maria II, numa época anterior às revoluções liberais, ao crescente anticlericalismo e a um provável empobrecimento das manifestações associadas às festas religiosas – Costa Cascais fez questão de preencher o drama de todo o tipo de práticas que,

⁴³⁸ 1.º acto / cena I-II, p. 89-92.

sobretudo nos meios rurais, acompanhavam a celebração do Santo em inícios de Oitocentos.

O elemento da superstição e a crença na noite de véspera do S. João como “noite milagrosa” vão representados na recriação dos meninos “quebrados”, passados pelo vime de carvalho-cerquinho (Mattoso, 1993: V, 522):

Padre José – [...] (vendo a D. Sebastiana) Ora bem vinda seja a honrar esta sua casa. [...]. Que milagre foi este? Que milagre?

D. Sebastiana – Deu-me hoje para aqui.

Padre José – Ainda bem...

D. Sebastiana – É coisa a que nunca tinha assistido, e...por uma vez...

Padre José – Pode sêr que continue. Há nos folguedos do povo uma certa simplicidade e inocência de costumes, que não deixa de ter seus encantos. Lá nas salas há mais arte, aqui, no campo, ao ar livre, com as árvores por paredes, e o céu por tecto, como se está mais à vista de Deus. (para os saloios) Então para que estão parados? Vamos. Acender a fogueira. Deitar as sortes. Cantar e bailar. E tudo bem feito, que há hoje mais quem veja (os saloios acendem as fogueiras, etc. movimento) [...] (para os saloios) – E o menino que se há-de passar pelo vime?

Aurora – Está alli em casa com a mãe (vae buscar dois pequenos)

Padre José (observando os dois pequenos) – o vime...o mel... (vendo a bilha)

Aurora – E aqui estão o João e a Maria.

Padre José (para o João) – Sabes o que tens a fazer?

João – Sim senhor.

Padre José (para Maria) – E tu?

Maria – Sim senhor.

Padre José – Ora vamos. (para João) Tu pegas da creancinha nua, tomal-a nos braços...

João – E co’as costas para cima, entrego-a á Maria, pelo buraco do vime, (faz a acção) e digo:

Em louvor de São João

Toma lá Maria

Maria – E eu digo. Que me dás, João?

João –

Menino quebrado

E m’o darás são.

João e Maria – Em louvor de São João.

Padre José – Seja.

João – Depois une-se o vime. Depois de muito bem untado com mel d’enzyme novo, ata-se com uma tira da fraldinha do menino...e depois...e depois o menino sara.⁴³⁹

O fogo, elemento obrigatório das festas, está presente na fogueira à volta da qual os saloios dançam, cantam ao desafio, saltam, e onde um par tenta desvendar a vida sentimental com a tradicional queima da alcachofra e o teste do ovo lançado (Mattoso, 1993: V, 522):

Limpinho (queimando uma alcachofra para Maria Caroca) –

Esta vai por sê respêto

Bên quêmada e requêmada;

Se seccar não valeu nada,

Se florir vou lá dirêto.

Maria Caróca –

Se florir é sinal certo

Que o sê q’rer é de razão;

Nesses casos serê sua

Em louvor de São João.

Gregório –

Em louvor de Sã João,

P’la sôra Rosa Padêra.

Um ramo d’erva pinhêra,

⁴³⁹ 2.º acto / cena XII, p. 143.

Queima.

Um ramo d'erva pinhêra.

Rosa –

Quême embora, a minh'aquela

Quêro eu ver nesta tigela.

Quebra um ovo e deita dentro da tigela. A fogueira acende-se mais.

Padeiro – Agora é que se vê quên renta (salta a fogueira).

Limpinho – E é como diz.

Maria Caróca – Olhe não caia.

Limpinho – Se cair logo m'alevento (salta).⁴⁴⁰

O momento alto da festa realiza-se nas cavalhadas, espectáculo de cavalaria que ainda persiste nalgumas terras (Mattoso, 1993: V, 522) do concelho de Sintra e de Setúbal:

Ouve-se a musica, que vem colocar-se no coreto.

Vozes – As cavalhadas! As cavalhadas!

Saloio – Eh lá! A'tão começam as cavalhadas sêm o sôr padre Zé estar presente!

O povo agrupa-se pelos lados. D. Sebastiana, etc, e mais comitiva sobem para o camarote.

Saloio – Ele disse que começassêm.

Outro – Isso é outro cantar.

Começam as cavalhadas.

Saem oito cavaleiros, quatro de cada lado⁴⁴¹ [...]. A musica vem na frente, tocando. Seguem os pagens, acompanhando a azémola; atraz os oito cavaleiros, saindo de cada

⁴⁴⁰ 2.º acto / cena XV, p. 145

lado, juntando-se no centro da scena, marchando atraz dos pagens, etc. A musica, na bocca da scena, divide-se e retira, metade pela direita e metade pela esquerda, indo, depois de reunida, collocar-se no coreto.

Os pagens vêm perfilados em frente, param no meio da scena e fazem continencia, pondo o joelho esquerdo em terra. Fazem segunda e terceira cortezia, marcham até à frente e ahí se dividem e retiram, seguindo a azemola que vae adiante. Os cavalleiros retiram-se tambem, os quatro da direita contra-marchando á esquerda, e os quatro da esquerda á direita. A música continua tocando, e só pára quando todos saiam.

Vozes – E vivam os fedalgos de Colares.

Outras – Despezaram-se, é vardade.

Saloia – Ó Caróca. Aquillo será tudo oiro?

Outra – É mucisso. Pois quê!

Outra – E’ na!

Outra – C’o aquelle oiro sempre se fravicava bêm um quortarão d’arrecadas!

Saloia – E mêm duza de santos lêmhos e quatro virónicas.

Os dois bandos saem, cada um de seu lado, de espada na mão; com a possível velocidade, param no meio da scena, cruzando as espadas dois a dois, isto é, um de cada bando com o seu fronteiro, e dando a direita um ao outro, descruzam-nas e apresentam-nas, collocando-as em posição vertical, e por fim abatendo-as, de modo que a mão descance sobre o joelho direito, e a espada abatida para deante. Retiram para o lado opposto d’onde sahiram. Os quatro pagens vão buscar as cannas aos caixotes, levando duas a cada cavalleiro. Os cavalleiros trazem a canna na mão direita, quando é só uma, e quando duas, a segunda entalada entre o arço e o joelho esquerdo. Depois dos cavallos haverem tomado posição, avançam uns contra os outros, e ao cruzarem-se, no meio da scena, arremessam as cannas para o ar.

⁴⁴¹ “[...] vestidos do seguinte modo: o bando direito veste casaca e calção encarnados, polaina branca atacada com fita encarnada e pluma branca no chapéu, espada com fiador encarnado, fita do cabelo também encarnada. O bando da esquerda veste casaca e calção azulados, polaina branca com fita azul, pluma branca no chapéu, espada com fiador encarnado, fita do cabelo da mesma cor, etc. Os cavalos do primeiro bando, enfeitados com fitas encarnadas, e os do segundo com fitas azuis. As selas, rédeas, cabeçadas, etc. d’uns, encarnadas, as dos outros doirados; chaireis uniformes com os peitorais, etc. Os cavaleiros só calçam luva na mão esquerda. Uma azémola carregada com dois caixotes, onde vêm canas verdes, lanças, etc., cobertas com um pano de veludo franjado d’oiro, no chapéu: um trajando cores diversas do outro.” (2.ª acto / cena XI, p. 175)

Executada esta parte, os bandos ficam trocados de posição, avançam de novo, arremessam cannas os que tiveram duas, e os outros apanham-nas com as espadas e retiram-se. A musica toca. O povo conversa, ri, etc.

Vozes –Viva os fedalgos de Collares.

Lauterio – Zi viva a quem dá galardão e á nossa festilidade!

Saloios – E viva.

Os pagens vão buscar um casal de pombos enfeitados, que vão pendurar no respectivo candieiro, e lanças compridas, que levam aos cavaleiros.

Saloio – Ó Lautério. Isto é para comer os pombos hoje...

Lauterio – Pois! Z’agora ê que sã elas, i é que se vê quem canta.

Anna – É a ver quem premêro espeta os pombos.

Lautério – Quê! Espera que já foi. I a coisa é oitra, e ã é q’aesquer coisa. Zi, é ir cá de longe co’a lança, i zás, enfiá-la pela argolinha, i tirar i os pombos, zi, sêm uma beliscadura!

Anna – Ah...

Os cavalleiros, armados de lanças compridas, que levam na mão direita e quasi a prumo, avançam á scena e fazem sua cortezia, tirando os chapéus. Voltam depois a collocar se à esquerda; todos, successivamente, acommettem os pombos, mas nenhum enfia. O povo ri, etc.

Vozes – Ah, ah, ah!

Ouve-se um sussurro.

As atenções convergem para o fundo esquerdo, e o Cadete, já fardado de alferes, a cavallo e de espada na mão, atravessa por diante dos pombos e enfia-os na espada. Toca a musica. O Povo solta repetidos vivas, agrupam-se no meio da cena para verem o Cadete, etc. As senhoras acenam com os lenços.

Vozes – E viva S. João das Lampas!

Foguetes, cantigas, bailarico, músicos a tocar – num plano geral, todos estes elementos sonoros surgem como instrumentos de animação do espectáculo. Mas uma observação mais detalhada revela que cada momento musical é criteriosamente inserido para desempenhar também uma função determinante no enredo. Enumerando cada um desses momentos à medida que aparece, verifica-se que:

1. A música, ouvida por trás da cena, assinala acontecimentos paralelos que não são visíveis ao público e que são fundamentais para a compreensão da acção;

Acto / cena	Situação dramática	Excerto
2.º acto / cena V, p. 127 e VI, p. 130	O barbeiro sugere a D. Sebastiana um encontro com a Aurora, aproveitando o facto de o povo estar ocupado a rezar ou a acompanhar os músicos na saudação ao juiz.	Lameiras – Mas em acabando a ladainha, enche-se isto de gente. Barbeiro – Não enche. O senhor Padre José sempre résa boa meia hora na igreja, e os outros, como veio a musica, não faltarão a ir com ella cumprimentar o juiz; e muito mais este ano que é o maior lavrador da freguezia, homem brioso, e que, segundo consta, matara uma vitella, e abriu uma pipa de vinho de 10 annos. [...] Lameiras – [...] Hade estar acabando a ladainha... (ouve-se musica e foguetes). Vou-me ter com a rapariga [...] [...] (ouve-se a musica, que se prepara para tocar, e um foguete) Lameiras – Acabou a ladainha. D. Sebastiana – Bom. Vou falar com a Aurora [...].
2.º acto / cena VII, p. 136 – 137.	No calor da discussão entre D. Sebastiana e a Aurora, o aproximar de um coro acelera a contracena.	D. Sebastiana (escumando de raiva) – Villã! Villã (Ouve-se coro ao longe, que se aproxima) [...]. Fora d’aqui! [...] Lameiras – Vae-te, rapariga, com Deus ou com o diabo. (Saloios e saloias cantam ao longe) Aurora – Seja com Deus. (aparte) Vou procurar o meu irmão

⁴⁴² 2.º acto / cena XI, p. 175-177.

		para ir ao correio, e depois contar ao sr. Padre José tudo que é passado.
--	--	---

2. A música associada à dança é usada activamente em proveito da intriga;

Acto / cena	Situação dramática	Excerto
2.º acto / cena XVI, p. 146	Para distrai-los da prisão iminente do irmão da Aurora, o barbeiro, mestre Ningrinim, incita os saloios a bailar.	Barbeiro – Então, não ha bailarico, rapazes? Maria Caróca – Diz o sôr mestre Ningrinim que vômós ao bailarico. Cachoça – E é verdade que já tenho as pernas trôpegas. Barbeiro – O melhor da função é o bailarico. Maria Caróca – É tal cal. Barbeiro – Mexe-se a gente toda. Limpinho – Inté faz bêm á saúde. [...] Vá lá, vá. Venha a cantadêra. Maria, sôra Maria Caróca. Maria Caróca – E já. (Cantam, dançam, etc.) D. Sebastiana (levanta-se e vae á janella). Lameiras (da parte de fora da janella – áparte de D. Sebastiana) – Está tudo a postos. Aurora e Manuel vão a sahir pelo fundo – ouve-se uma voz: “Estás preso, Manuel!” – Este foge para a scena, e atravessa por entre as arvores; Aurora vem para a scena, aterrada. Aurora – Jesus de Misericórdia! Os milicianos entram atraz de Manuel – desordem geral – gritos dos saloios: “Foge, Gregório; olha que te prendem”, etc.
3.º acto / cena III, p. 155-156.	Os saloios entram a cantar uma canção de S. João e apanham em flagrante a Aurora que acabara de ser beijada por Lautério.	Todos os lados da scena se guarnecem de saloios e saloias Aurora – José! José! Lauterio (agarrando-a e dando-lhe um beijo) – Perdão! Aurora (afastando-se com desprezo) – Indigno. Todos (soltam uma gargalhada) – Ah! Ah!... (desapparecem). Aurora (olhando e reconhecendo a traição, áparte) – Ai, que estou perdida! (tapando o rosto com as mãos.) Enchem a cena. As saloias enchem as bilhas, os saloios

		<p>fazem coroas de flores, que se colocam sobre a fonte, cantando o seguinte</p> <p>Coro</p> <p>Bonita, olaré, bonita</p> <p>[...]</p> <p>A fonte, que a todos</p> <p>Iguais nos concede seus amplos favores [...]</p> <p>(o barbeiro, durante o último coro, fala em segredo com Lauterio, a quem toma de parte. Este coça a cabeça, com ar indeciso.)</p> <p>D. Sebastiana (para Aurora e José) – Viemos interrompelos, não é verdade? [...]</p>
--	--	--

3. A música desfaz cenas e sublinha momentos íntimos;

Acto / cena	Situação dramática	Excerto
Fim do 3.º acto / cena III, p. 160	<p>Aurora é humilhada e deixada na fonte por D. Sebastiana, o barbeiro, Samarro, Lameiras e pelos saloios, que deixam a cena com a mesma canção.</p> <p>Uma harmonia proporciona um ambiente de recolhimento.</p>	<p>Marcham os saloios, que, com as bilhas debaixo do braço, vão cantando o coro:</p> <p>Bonita, olaré, bonita</p> <p>[...]</p> <p>Cujo som se vai alongando suavemente até se perder. Aurora, absorvida em seus pensamentos, dá alguns passos, pára e permanece em mísero estado de abandono até o coro ir distante. Corre depois a cena como insensata, volta e exclama com um grito do coração: “Ai! que estou perdida! (Cai de joelhos). Virgem Nossa Senhora! Valei-me” (Fica nesta posição, com o rosto obliquamente voltado para o fundo. Ouve-se uma harmonia suave por alguns instantes, a lua rompe por entre o arvoredado, e alumia o rosto de Aurora...</p>

4. A música é parte activa na representação do arraial de S. João e nas cavalhadas, momento-chave em que a Aurora e o Cadete se reencontram;

Acto / cena	Situação dramática	Excerto
4.º acto / cena VIII-X, p. 173-174	A música entra no palco com os fogueteiros, para atrair o povo ao arraial e assistir ao arremesso da carapuça da Aurora ao chão.	<p>Ouve-se musica, que se approxima. Entra pelo fundo, e na frente alguns rapazes, e um homem com foguetes, lançando-os ao ar de vez em quando, atraz da musica. A fogaceira com a fogaça á cabeça, entre dois saloios de capa do Santíssimo e chapéu armado na cabeça, uma saloia mais afidalgada e uma rapariga. A fogaceira faz suas cortezias deante da porta de egreja, depois deante da porta travessa, e colloca a fogaça sobre o balcão da barraca. O arraial torna-se concorrido.</p> <p>[...]</p> <p>Aurora põe a carapuça sobre a pedra e entra. O barbeiro anima o grupo. D. Sebastiana, Lameiras e Samarro entram para a barraca, assentam-se e observam. Aurora volta, vae a tirar a carapuça de sobre a pedra, e n'este momento Anna agarra-lh'a, levanta-a ao ar, gritando: "Fóra! Fóra!"</p>
4.º acto / cena IX, p. 175-177	A música no palco anima a cena das cavalhadas, onde o Cadete, desaparecido desde o 1º acto, reaparece.	<p>Ouve-se a música, que vem collocar-se no coreto.</p> <p>Vozes - As cavalhadas! As cavalhadas!</p> <p>[...]</p> <p>Começam as cavalhadas.</p> <p>Saem oito cavalleiros, quatro de cada lado [...]. A musica vem na frente, tocando. [...] A musica, na bocca da scena, divide-se e retira, metade pela direita e metade pela esquerda, indo, depois de reunida, collocar-se no coreto. [...] A música continua tocando, e só pára quando todos saiam.</p> <p>- [...]</p> <p>Os dois bandos saem, cada um de seu lado, de espada na mão; [...] A musica toca. O povo conversa, ri, etc.</p> <p>- [...]</p> <p>Os pagens vão buscar um casal de pombos enfeitados, que vão pendurar no respectivo candieiro, e lança compridas, que levam aos cavalleiros.</p> <p>[...] As atenções convergem para o fundo esquerdo, e o Cadete, já fardado de alferes, a cavallo e de espada na mão, atravessa por deante dos pombos e enfia-os na espada. Toca a musica. O povo solta repetidos vivas, agrupam-se no meio da scena para verem o Cadete, etc.</p>

5. A música faz a transição da festividade pagã para a celebração religiosa, a redenção dos pecadores e a união dos amantes.

Acto / cena	Situação dramática	Excerto
4.º acto / cena IXII, p. 183-184	O Padre José desmascara os caluniadores, apela a que não haja vingança, reafirma a inocência da Aurora e, ao som de um órgão dentro da igreja), faz os presentes ajoelhar e rezar	<p>Padre José [para Cadete] – Louco! Não vês que, vingando-te, ias fazer a vontade ao inimigo infernal, que te quis perder! Vingança?! Não queiras comparar te a esses <i>milhafres</i>, que só miram ás coisas mesquinhas da terra. Sê antes <i>águia</i>, levanta-me esses olhos, e fita-os no melhor céu, que é a virtude! O leão real, dizem, nuca offende a quem vê abatido (olhando para a sucia) deante de si. Aurora é tua, e pelo que padecera, melhor e mais digna de o ser. Brilha a rosa por entre espinhos! Resplandece a innocencia quanto mais combatida... Eia! (Ao grupo dos três: Cadete, Aurora e Antonio.) Meus filhos!... Louvores a Deus, que tornou solemne este dia, espalhando siobre nós a luz do seu amor. “ (Ouve-se o órgão dentro da egreja – escutando) Ouvis? Ah! (Descobre-se e todos o seguem – entusiasmado) É Deus que hoje renova a memoria das suas maravilhas! (Para todos) De joelhos!...</p> <p>Todos ajoelham. Padre José no centro, e Aurora, Cadete [...], de mãos postas, cabeças levantadas e como que dirigindo aos céus as suas orações de alegria e reconhecimento. Os outros, cabisbaixos e em profundo silencio de triste pezar e vergonha. O órgão continua e cae o panno.</p>

5.4. A música

Para Casimiro a encomenda da música de *A pedra das carapuças* surgiu no contexto de um dos anos mais produtivos da sua carreira, com onze peças por si musicadas em cena nos quatro principais teatros da capital: o Teatro da rua dos Condes, o D. Maria, o Ginásio e o Variedades. A particularidade desta produção encontra-se na recriação do S. João – um convite explícito à composição de alguns números de inspiração claramente popular e que se instalam na cena na categoria de

música como representação de música. Não tendo o texto teatral (na versão editada) letras especificadas para dois números vocais, mas apenas indicações do género “Ouve-se coro ao longe, que se aproxima”, “Saloios e saloias cantam ao longe”, “Cantam, dançam, etc.”, tudo indica que terá havido um trabalho de supervisão e intervenção do dramaturgo durante a montagem para a concepção das músicas, letras e danças. Segundo Maximiano de Azevedo, aliás,

Meticuloso na observação dos costumes portugueses quando estudava e escrevia as suas peças, [Cascais] não tinha menos escrúpulos chegado o momento de pô-las em scena, trabalho este que sempre dirigia, não delegando plenos poderes em nenhum ensaiador, por maior confiança que n’elle depositasse. (Azevedo, 1905: 111-112)

Se a este testemunho acrescentarmos o outro relato já referido por Azevedo sobre o empenhamento de Cascais, noutra peça, na recriação fiel de uma cena de fandango (ver Cap. III, p. 169), é lícito extrair as seguintes ilações no drama presente: que 1) o trabalho de Casimiro para a concepção dos números de canto e dança associados à festa terá tido a aprovação do escrupuloso autor e 2) o autor terá reconhecido nesses números musicais a verosimilhança “nos costumes” pretendida.

A mesma supervisão é indiciada na inclusão no espectáculo de três outras inserções musicais, duas delas com a categoria de *meio expressivo*, não previstas no texto escrito.

O 1.º Número musical surge já no 2.º acto / cena V, quando “ouve-se musica e foguetes” ao longe (ver p. 441), e caracteriza-se por uma curta peça de quarenta e um compassos em Sol M para flauta e um pequeno conjunto instrumental (dois clarinetes, duas trompas e cordas). A flauta desenvolve uma melodia graciosa e de carácter campestre, acompanhada por harpejos nos violinos (Ex. I, c. 1-5).

Ex. I (N.º 1)

N.º 1

The musical score is for a piece in 8/8 time, key of D major (two sharps). It features seven staves: Flauta, Clarinetes em Dó, Trompas em Ré, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The Flauta part begins with a melodic line in the second measure, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment. The Violino I and II parts play a continuous eighth-note pattern. The Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts play a steady eighth-note accompaniment. The score is marked with 'legato' for the Violino I and 'pizz.' for the Contrabaixo.

Duas cenas à frente, “ouve-se coro ao longe, que se aproxima”, sem que no entanto chegue a penetrar a acção em palco (ver p. 441). A letra que os “Saloios e saloias cantam ao longe”⁴⁴³ não consta na peça mas apenas na partitura autógrafa de Casimiro. Olhando para as características textuais, melódicas e rítmicas da parte vocal (notada numa folha à parte da orquestra) deste 2.º Número musical, é possível que Cascais tenha requisitado uma cantiga popular da época (Ex. II). Ernesto Vieira refere isso mesmo no seu catálogo de partituras: “Contém quatro coplas com poesias populares, tendo a musica tambem o caracter popular bem imitado”⁴⁴⁴.

⁴⁴³ 2.º acto / cena VII, p. 136-137.

⁴⁴⁴ Uma indicação como esta dada por Ernesto Vieira convida a fazer uma pesquisa aos cancioneiros literários e musicais da segunda metade do século XIX, que acabou por ficar fora do âmbito deste trabalho (à excepção de dois títulos detectados no 2.º volume do Cancioneiro de Neves e Campos).

Ex. II (N.º 2, parte vocal)

Já não há quem quei-ra dar um li - mão por um vin - tém pa - ra ti - rar u - ma
 7
 nó-doa qu'es-te meu co - ra ção tem pa - ra ti - rar u - ma nó-doa qu'es-te meu co - ra - ção tem.

O facto de voz e orquestra se encontrarem em folhas separadas é explicável pela provável circunstância de o coro cantar *por trás da cena*, “ao longe”, separado da orquestra colocada entre o palco e a plateia e fora do alcance visual do público. As características populares da melodia, com cada verso a iniciar em anacruza de quarta ascendente e a terminar em appoggiatura descendente, são realçadas pela orquestra: a voz é dobrada pela flauta e pela corneta, enquanto os restantes sopros (clarinetes, fagote, trompas e fígile), cordas e timbales acentuam a métrica binária, numa alternância harmónica regular entre a tónica e a dominante. A textura orquestral empresta uma sonoridade festiva ao número musical (Ex. III).

Ex. III (N.º 2)

N.º 2
 Allegro
 Flauta
 Clarinete em Si b
 Fagote
 Trompas em Mi b
 Corneta em Si b
 Fígile
 Timbales
 [Coro]
 Violino I
 Violino II
 Viola
 [Violoncelo]
 Contrabaixo

Já não há quem quei-ra dar um li - mão por um vin - tém pa - ra ti - rar u - ma nó-doa qu'es-te meu co - ra ção tem pa - ra ti - rar u - ma nó-doa qu'es-te meu co - ra - ção tem.

O 3º Número musical é executado na sequência do seguinte diálogo (2.º acto / cena XVI):

Barbeiro – O melhor da função é o bailarico.

Maria Caróca – É tal cal.

Barbeiro – Mexe-se a gente toda.

Limpinho – Inté faz bêm á saúde. [...] Vá lá, vá. Venha a cantadêra. Maria, sôra

Maria Caróca.

Maria Caróca – E já. (Cantam, dançam, etc.)⁴⁴⁵

Tal como no Número anterior, a letra não consta do texto teatral – terá sido redigida ou escolhida do repertório popular já no âmbito da montagem do espectáculo – e o manuscrito autógrafo não reúne a voz e a orquestra na mesma partitura. O carácter tradicional deste número evidencia-se na escolha das cordas em *pizzicato* enquanto sugestão e substituição de cordofones do instrumentário tradicional – como uma viola de arame, bandolim ou guitarra – para acompanhar a cantadeira; evidencia-se também na métrica binária; no tom menor; na melodia desenvolvida à volta da dominante; nas passagens vocais ornamentadas de sabor exótico evidenciado no Dó#; na terminação de cada verso em appoggiatura descendente (à semelhança do Número anterior); e nos ornamentos em tercina do 1.º violino, dobrando a ornamentação vocal. Dir-se-ia quase um fado (Ex. IV, c. 1-9).

Ex. IV (N.º 3)

[Maria Caroca] *tr.* *tr.* *tr.*
S'eusou - be-ra quem tu e - ras ou te a-ma-ra ou não... S'eusou - ber-a quem tu e - ras ou te a-ma-ra ou não... Já ago -

Violino I *pizz.* *3* *3* *3* *3*

Violino II *pizz.*

Viola *pizz.*

Baixo *pizz.*

⁴⁴⁵ 2.º acto / cena XVI, p. 146

A letra de teor amoroso e fatalista terá um papel determinante num número musical posterior, associado a uma cena de Aurora: Se eu soubera quem tu eras / Ou te amara ou não / Já agora não tem remédio / Padeça meu coração.

A inserção seguinte está identificada na partitura como uma “Armonia para o fim do 2.º acto e depois do N. 3 bis” e constitui uma intervenção de *música como meio expressivo* concebida para enquadrar numa moldura sonora (não solicitada no texto) o momento em que Padre José afirma

(acariciando os saloios e saloias, e posto no meio d’elles, com solemnidade) –
Bem dita seja a omnipotencia de Deus! Fez vibrar com mais força que o ferro das espadas cortantes, esta voz raça e humilde do menor dos seus ministros! (Fica em contemplação.)

O povo conserva-se com ar submisso e religioso em torno do padre José.

Cae o panno⁴⁴⁶

O Padre referia-se desta forma enfática e laudatória ao discurso dissuasor que fizera momentos antes aos milicianos, impedindo-os com sucesso de levarem e forçarem ao recrutamento outros saloios juntamente com Manuel, o irmão de Aurora. Nesta como noutras cenas, o Padre reveste-se da figura providencial, fraterna e protectora que não verga aos mais fortes e auxilia os mais fracos, o povo humilde. Daí que Costa Cascais tenha provavelmente consentido nesta intervenção que quebra a verosimilhança em sentido estrito, mas que Casimiro contorna com uma escrita coral, serena e em andamento *Largo*, que se ajusta eficazmente ao momento sacro (Ex. V).

Ex. V (Harmonia)

Largo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

⁴⁴⁶ 2.º acto / cena XVII, p. 148.

A inserção seguinte está numerada como “N. 3 bis” e é, efectivamente, uma versão instrumental do N.º 3, já não em Mi m mas em Dó m e com o *pizzicato* das restantes cordas que acompanham a melodia do 1.º violino em contratempo (Ex. VI, c. 1-9).

Ex. VI (N.º 3 bis)

The musical score for Ex. VI (N.º 3 bis) is written for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Baixo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Violino I part features a melodic line with triplets. The Violino II, Viola, and Baixo parts are marked with [pizz.] (pizzicato) and provide a rhythmic accompaniment. The score consists of nine measures.

Não há – até à cena III do 3.º acto onde é executado o Número musical seguinte (N.º 4) – nenhuma indicação de intervenção musical explícita no texto, o que leva a colocar três hipóteses de aplicação (decididas no processo de pôr-em-cena):

1) este número instrumental – tendo em conta que a métrica encaixa no texto – ter sido usado para acompanhar a longa cantiga da Aurora quando, sozinha, junto à fonte da Barreira, recorda outras alturas em que “sempre, sempre [a] havia de dizer” a Cadete. “E agora....em elle vindo...é verdade... (pensando) se a direi. Há tanto tempo que a não repito! (Recordando-se)”:

Era um dia, pela sesta
E tão vivo o sol queimava,
Que sendo então primavera
Nem uma ave escutava.

As aguas puras da fonte
- Vinha com sêde – busquei,
Vinha isento de cuidados,
Cuidados na fonte achei

[...] ⁴⁴⁷

2) esta versão instrumental ter sido usada apenas como fundo musical para a recitação (mais um exemplo de *música como meio expressivo*), uma vez que no texto Aurora afirma e repete que “diz” a cantiga; não *canta* a cantiga.

3) em face do já longo monólogo que precede a cantiga, o “N. 3 bis” ser cantado com a letra do N.º 3 – Se eu soubera quem tu eras / Ou te amara ou não / Já agora não tem remédio / Padeça meu coração – em substituição do extenso conjunto de doze quadras originalmente redigidas, para encurtar esta cena do espectáculo.

Terminado o N.º 3 “bis”, segue-se a repetição da “Armonia” (da última cena do 2.º acto, ver p. 450) o que, de acordo com o texto, corresponderá ao desfecho patético do monólogo de Aurora, finda a cantiga:

[...]

Pondo a mão sobre o peito.

Vóto a Deus, colhêr um dia
Unidos, pombo e pombinha,
Ou viva ou morta donzella,
Juro a Deus que há de ser minha!

Viva ou morta – remata a cantiga! (meditabunda) Morta! Eu sei...Jesus! Ai! Que
a a Virgem Senhora se compadeça de mim! (cae sentada sobre a pedra.) ⁴⁴⁸

Tal como na cena de Padre José (“Bem dita seja a omnipotencia de Deus!”, ver p. 450), é a invocação do divino (a Virgem Senhora) que justifica a mesma moldura sonora de feição coral (Ex. VII, c. 19-30).

⁴⁴⁷ 2.º acto / cena I, p. 151.

⁴⁴⁸ 3.º acto / cena I, p. 152.

Ex. VII (N.º 3 bis: “armonia”)



O 4.º Número aparece na cena III, quando Aurora é apanhada em flagrante pelo povo a ser beijada por Lautério.

SCENA III

Todos os lados da scena se guarnecem de saloios e saloias

Aurora – José! José!

Lauterio (agarrando-a e dando-lhe um beijo) – Perdão!

Aurora (afastando-se com desprezo) – Indigno.

Todos (soltam uma gargalhada) – Ah! Ah!... (desapparecem).

Aurora (olhando e reconhecendo a traição, áparte) – Ai, que estou perdida!

(tapando o rosto com as mãos.)

[...]

Enchem a scena. As saloias enchem as bilhas, os saloios fazem corôas de flores, que se collocam sobre a fonte, cantando o seguinte

Côro

Bonita, olaré, bonita

É bonita sem senão

É a minha rosa branca

Fechadinha n’um botão

Côro

A fonte, que a todos

Eguaes nos concede seus amplos favores

Coroêmos de flores.

[...] 449

A quadra, de melodia alegre e vivaça, em Dó M e métrica 2/4, é cantada em uníssono sem orquestra (EX. VIII, c. 0-8).

Ex. VIII (N.º 4)

Coro

O la - ré co-m' é bo - ni-ta é bo - ni-ta sem se - não mais lin - da que a ro-sa bran-ca fe-cha - di-nha num bo - tão_

Os instrumentos entram de seguida e retomam o tema, já sem o coro. Após uma suspensão (c. 27), coro (em uníssono com a flauta, o clarinete, a corneta e o 1.º violino) e orquestra avançam para a cantiga seguinte, em Sol M, métrica 3/4 e andamento *Larghetto* (Ex. IX, c. 27-37).

Ex. IX (N.º 4)

Larghetto

[Fl. I] *Larghetto*

[Cl. I] Dó

[Fag.]

[Cor.] Dó

[Corneta] Dó

[Trb.]

[Fag.]

[Tim.] Dó [e] Sol

Coro

Larghetto A fon - te qu'a to - dos l - guas nos - cem ce - do seus am - plas fo - vo - res c'o - e - mos de flo - res. A

[Vl. I] *arco*

[Vl. II] *arco*

[Vla.] *arco*

[Vlc.] *arco*

[Cb.] *arco*

Ao fechar a cena e o 3.º acto, o coro volta a cantar a 1.ª quadra acompanhado da orquestra, enquanto sai de cena (c. 1-12).

Marcham os saloios, que, com as bilhas debaixo do braço, vão cantando o câro:

Bonita, olaré, bonita,

É bonita sem senão,

É a minha rosa branca

Fechadinha n'um botão

cujo som se vai alongando suavemente até se perder.

Findo o coro, de imediato um Mi ao longo de três compassos no 1.º violino faz a ligação a uma “armonia” de trinta e dois compassos nas cordas, em Lá M, com o mesmo tipo de escrita coral da “armonia” já ouvida nos outros actos para, uma vez mais, enquadrar o apelo de Aurora à Virgem num *momentum* musical impregnado de religiosidade e misticismo:

Aurora, absorvida em seus pensamentos, dá alguns passos, pára e permanece em misero estado de abandono até o câro ir distante. Corre depois a scena como insensata, volta e exclama com um grito do coração: “Ai! que estou perdida! (Cae de joelhos). Virgem Nossa Senhora! Valei me!” (Fica n’esta posição, com o rosto obliquamente voltado para o fundo. Ouve-se uma harmonia suave por alguns instantes, a lua rompe por entre o arvoredor, e alumia o rosto de Aurora. Vê-se no alto da scena, descendo a montanha, o Padre José, que desaparece por momentos, entrando logo em scena pela E., e reconhecendo Aurora: - “Filha! Minha filha!” (Soccorre-a).

Cae o panno.

FIM DO TERCEIRO ACTO.⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ 3.º acto / cena III, p. 160.

Esta “harmonia suave” constituía originalmente a única intervenção musical que não era solicitada pela acção, mas no processo de encenação ter-se-á revelado para os intervenientes – autor, ensaiador e compositor – como que um precedente, uma porta aberta para a extensão deste efeito expressivo a outras cenas em que o drama humano e terreno, por breves momentos, convocava a intervenção do divino. (Ex. X, c. 13-22).

Ex. X (“armonia”)

The musical score for Ex. X, titled "armonia", consists of five staves. The top staff is Violin I (VI. I), followed by Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music is written in a simple, harmonic style with long notes and rests.

No 4.º e último acto / cena VIII “Ouve-se musica que se aproxima. Entra pelo fundo, e na frente alguns rapazes, e um homem com foguetes, lançando-os ao ar de vez em quando, atraz da musica. [...] O arraial torna-se concorrido.”⁴⁵¹ É o momento alto da festa no adro da Igreja de S. João das Lâmpadas, culminando, na cena seguinte, com as cavalhadas. O extenso 5.º Número musical (cento e quarenta e dois compassos, contando com as repetições) de forma ternária (ABA) inicia precisamente com uma banda em cena composta de flautim, requinta, dois clarinetes, corneta e três trombones⁴⁵². Num andamento *Maestoso*, a banda “entra pelo fundo” executando uma marcha solene em Sib M à qual se reúne alternadamente toda a orquestra (fora

⁴⁵¹ 4.º acto / cena VIII, p. 173.

⁴⁵² A partitura autógrafa também inclui uma caixa e um bombo. No entanto, os compassos permanecem vazios ao longo de todo o Número.

do palco), num jogo de pergunta / resposta em homorritmia quase integral (Ex. XI, c. 1-8).

Ex. XI (N.º 5, parte A)

Maestoso

Flautins

Clarinetes em Si b

Fagote

Trompas em Mi b

Corneta em Si b

Trombone

Fagote

Timbales Sib Fa

Flautim (em Mi b)

Requite (em Mi b)

Clarinete (em Si b I)

Clarinete (em Si b II)

Corneta em Si b

Trombone 1º

Trombone 2º

Trombone 3º

Caba

Bombo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

A partir do compasso 17 é a orquestra que desenvolve o tema – e à qual se junta, em apontamentos esporádicos, a banda – até que do compasso 40 a 95, o *tutti* enceta a secção final da parte A. A parte B em Mi b M (IV grau de Sib M), a cargo da orquestra, contrasta com um trecho nos sopros (clarinetes, fagote e metais) de escrita coral, acompanhado pelo *pizzicato* predominantemente harpejado das cordas (Ex. XII, c. 56-59).

Ex. XII (N.º 5, parte B)

The musical score for Ex. XII (N.º 5, parte B) is presented in a system of staves. The woodwind section includes Flautins (Flutes), Clar. Si b (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Cor. Mi b (Cor Anglais in B-flat), Corneta Si b (Cornet in B-flat), Trb. (Trumpet), and Fgle. (Fagotto). The brass section includes Flautim (Flute), Riquiata (Riquiata), Cl. (Si b I) (Clarinet in B-flat I), Cl. (Si b II) (Clarinet in B-flat II), Corneta Si b (Cornet in B-flat), Trb. 1ª (Trumpet 1st), Trb. 2ª (Trumpet 2nd), Trb. 3ª (Trumpet 3rd), Caxa (Cassa), and Bombo (Bombo). The string section includes VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score shows a complex arrangement of notes and rests, with a prominent *pizz.* (pizzicato) marking in the string section.

É um número imponente e com um grande efectivo instrumental, a contrastar com os precedentes também porque inaugura a última e intensa secção do drama e do espectáculo: a cilada à Aurora com a carapuça atirada ao chão pelas outras saloias, as cavalhadas, o confronto e resolução do conflito, e a reunião do casal. O 6.º e último Número, composto também de orquestra e bando no palco, é quase tão longo como o precedente (cento e quarenta compassos) e surge precisamente no contexto da extensa cena das cavalhadas:

SCENA XI

Ouve-se a musica, que vem collocar-se no coreto.

Vozes – As cavalhadas! As cavalhadas!

[...]

O povo agrupa-se pelos lados. D. Sebastiana, etc, e mais comitiva sóbem para o camarote.

[...]

Começam as cavalhadas.

Saem oito cavalleiros, quatro de cada lado [...]. A musica vem na frente, tocando. Seguem os pagens, acompanhando a azemola; atraz, os oito cavalleiros, sahindo de cada lado, juntando-se no centro da scena, marchando atraz dos pagens, etc. A musica, na bocca da scena, divide-se e retira, metade pela direita e metade pela esquerda, indo, depois de reunida, collocar-se no coreto. Os pagens veem perfilados em frente, param no meio da scena e fazem continencia [...], marcham até à frente e ahi se dividem e retiram, seguindo a azemola que vae adeante. Os cavalleiros retiram-se tambem [...]. A musica continua tocando, e só pára quando todos saiam.

Vozes – E vivam os fedalgos de Collares.

[...]

Os dois bandos sem, cada um de seu lado. De espada na mão, com a possivel velocidade, param no meio da scena, cruzando as espadas dois a dois [...]. Os quatro pagens vão buscar as cannas aos caixotes, levando duas a cada

cavalleiro. [...] Depois dos cavallos haverem tomado posição, avançam uns contra os outros, e ao cruzarem-se, no meio da scena, arremessam as cannas para o ar. Executada esta parte, os bandos ficam trocados de posição, avançam de novo [...]. A musica toca. O povo conversa, ri, etc.

Vozes – Viva os fedalgos de Collares.

[...]

Os pagens vão buscar um casal de pombos enfeitados, que vão pendurar no respectivo candieiro, e lanças compridas, que levam aos cavalleiros.

[...]

Anna – É a vêr quem premêro espeta os pombos.

[...]

Os cavalleiros, armados de lanças compridas, que levam na mão direita e quasi a prumo, avançam a scena e fazem sua cortezia, tirando os chapeus. Voltam depois a collocar se á esquerda; todos, successivamente, acommettem os pombos, mas nenhum enfia. O povo ri, etc.

Vozes – Ah, ah, ah!

Ouve-se um sussurro.

As atenções convergem para o fundo esquerdo, e o Cadete, já fardado de alferes, a cavallo e de espada na mão, atravessa por deante dos pombos e enfia-os na espada. Toca a musica. O povo solta repetidos vivas, agrupam-se no meio da scena para verem o Cadete, etc. As senhoras acenam com os lenços.

Vozes – E viva S. João das Lampas!

O Cadete tem-se apeado, e com os pombos na mão. Os saloios cercam-no.

Saloiio – E viva o sôr Cadete!

Para esta cena, Joaquim Casimiro compôs um Rondó em sete partes (ABACADA) de métrica ternária, andamento *Moderato* e na tonalidade de Si b M, com as seguintes características:

A – *Tutti*: Orquestra + Banda em palco⁴⁵³ – 14 compassos – Tónica Si b M (Ex. XIII, c. 1-6)

B – Flauta (apontamentos nos clarinetes e fagote) e Cordas – 32 compassos – Si b M (Ex. XIV, c. 15-22)

C – Clarinetes (apontamentos na flauta) e Cordas em *pizzicato* – 20 compassos – Dominante Fá M (Ex. XV, c. 61-68)

D – Corneta e Cordas – 32 compassos – Subdominante Mi b M (Ex. XVI, c. 99-106)

É de salientar a graciosidade dos temas utilizados, sobretudo na parte C, com a escrita em terceiras no dueto de clarinetes e na parte D, com a ornamentação em tercinas da corneta e a modulação a Sol m, e que remetem claramente para o ambiente musical de acompanhamento dos espectáculos tauromáticos e de cavalaria.

⁴⁵³ Já com parte de bombo mas sem a caixa.

Ex. XIII (N.º 6, parte A)

[N.º 6]

Moderato

Flauta

Clarinetes em Si b

Fagote

Trompas em Mi b

Corneta em Si b

Trombone

Fagote

Timbales Si b e Fá

[Flautim em Mi b]

[Requinta Mi b]

[Clarinete em Si b I]

[Clarinete em Si b II]

[Corneta em Si b]

[Trombone 1º]

[Trombone 2º]

[Trombone 3º]

[Bombo]

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Ex. XIV (N.º 6, parte B)

Ex. XIV (N.º 6, parte B) is a musical score for a string quartet. It features five staves: Flute (Fl.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. and Cb.). The key signature is one flat (B-flat). The Flute part has a melodic line with many slurs and ties. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Violoncello and Double Bass parts play a simple bass line with many rests, marked 'pizz.' (pizzicato).

Ex. XV (N.º 6, parte C)

Ex. XV (N.º 6, parte C) is a musical score for a string quartet. It features five staves: Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. and Cb.). The key signature is one flat (B-flat). The Clarinet part has a melodic line with many slurs and ties. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'pizz.' (pizzicato). The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Violoncello and Double Bass parts play a simple bass line with many rests, marked 'pizz.' (pizzicato).

Ex. XVI (N.º 6, parte D)

Ex. XVI (N.º 6, parte D) is a musical score for a string quartet. It features five staves: Cornet in B-flat (Corneta Si b), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. and Cb.). The key signature is one flat (B-flat). The Cornet part has a melodic line with many slurs and ties, including a triplet. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Violoncello and Double Bass parts play a simple bass line with many rests.

A fechar o drama, Costa Cascais dissimula numa aura de verosimilhança a função de *mélodrame* da última inserção musical. O Padre José interpela os intervenientes – vítimas e culpados – na trama, confronta-os com os factos, convoca a “congregação” à redenção e anuncia a bênção de Deus sobre todos. E uma última vez, ainda que mascarada de *música como representação de música, a música como meio expressivo* enquadra esta cena tocada pelo divino:

Padre José – [...] (Ao grupo dos tres: Cadete, Aurora e Antonio.) Meus filhos!...Louvores a Deus, que tornou solemne este dia, espalhando sobre nós a luz do seu amor. (Ouve-se o órgão dentro da igreja – escutando) Ouvis? Ah! (descobre-se e todos o seguem – entusiasmado) É Deus que hoje renova a memória das suas maravilhas! (Para todos) De joelhos!...

Todos ajoelham. Padre José no centro, e Aurora, Cadete e Antonio, de mãos postas, cabeças levantadas e como que dirigindo aos céus as suas orações de alegria e reconhecimento. Os outros, cabisbaixos e em profundo silencio de triste pezar e vergonha. O órgão continua e cae o pano.

FIM DO DRAMA⁴⁵⁴

Não há no entanto na partitura nenhum número composto para esta cena final. É plausível colocar a hipótese de, à semelhança das outras cenas do mesmo género, em que a mesma “armonia” usada no final do 2.º acto / cena XVII foi repetida no 3.º acto / cena I, a “armonia” do fim do 3.º acto / cena III tenha sido reutilizada para o fecho do drama.

⁴⁵⁴ 4.º acto / cena XII, p. 183-184.

Conclusão

Com a análise de cinco peças musico-teatrais de Joaquim Casimiro de entre 1853 e 1858 – década central de um período de vinte um anos de colaboração nos teatros de Lisboa – deu-se por concluída neste trabalho a apresentação e contextualização de uma *praxis* musical profundamente enraizada no teatro oitocentista e a análise, nesse âmbito, de uma amostra concisa de um dos seus mais relevantes compositores.

Sinteticamente, no que respeita às obras de Casimiro analisadas, e que compreendem a música de uma selecção representativa dos géneros teatrais (originais e traduzidos) mais em voga durante o período de exercício do compositor (um drama de moldura histórica, um drama de costumes, uma comédia em verso, uma comédia ornada de *couplets* e uma mágica), há uma pluralidade de aspectos a evidenciar que ressaltam das partituras, nomeadamente:

1. Na escrita vocal

- a composição de *couplets* de curta ou média dimensão, melodicamente concisos, simples mas apelativos, de pequena amplitude vocal, execução acessível e fácil penetração no ouvido;
- o predomínio da escrita silábica, com prosódia clara e metricamente bem distribuída;
- a sustentação da voz por uma textura orquestral frequentemente reduzida ao mínimo (cordas ou cordas, flauta e/ou clarinete), permitindo ao público ouvir distintamente o texto cantado;
- o canto geralmente dobrado em uníssono ou à terceira pela flauta e/ou o clarinete e/ou primeiros violinos alternando, noutros números, com as partes vocais a estabelecerem graciosos contrapontos com estes instrumentos;
- nalguns exemplos, a escolha deliberada de tessituras agudas, incluindo falsete, médias ou graves para caracterizar personagens ou dar nuances ao que é dito pelo canto;
- a predominância de coros em uníssono ou homofonia;
- a escassa ornamentação e a ausência de cromatismos ou melismas.

2. Nas estratégias compositivas:

- o predomínio de tonalidades maiores;
 - o predomínio de modulações a tonalidades próximas;
 - o predomínio da melodia com acompanhamento harmónico e algumas secções em contraponto;
 - a frequente dobragem da linha melódica à terceira;
 - a escrita de passagens cromáticas e virtuosísticas no flautim, flauta ou clarinete, para ligar diferentes secções instrumentais;
 - a utilização de formas binárias, ternárias ou rondó em números instrumentais;
 - a passagem frequente da linha vocal para um ou dois sopros;
 - a concepção de partes constituídas por uma sequência de secções contrastantes com tonalidades, motivos rítmicos e melódicos diferentes;
 - a utilização extensiva de efeitos de dinâmica;
 - um exemplo de melodia de sugestão pentatónica;
 - a utilização de progressões harmónicas acompanhadas de *crescendo* e adensamento da textura orquestral;
 - a composição de passagens cromáticas na orquestra.
- a instrumentação de composição e dimensão variável, adaptada ao teor de cada número musical, e escolhida do seguinte painel: flautim/flauta, clarinetes, oboé, fagote, trompas, corneta, trombones, timbales e cordas, com utilização ocasional de requinta, corne inglês, fife ou oficleide, campainhas, triângulo, tambor, bombo, acordeão e órgão (a solo ou integrado na orquestra).

3. Na criação de números festivos de canto e dança

- vibrantes encadeamentos de danças com métricas, tonalidades e material motivico variados, no género da quadrilha, ou de números de can can;
- exemplos de aproximação idiomática e instrumental a repertório de carácter popular.

4. Na fabricação do drama

- a concepção de uma escrita coral e em andamento lento em números instrumentais aplicados a momentos de religiosidade;

- a utilização de trémulos ou arcadas fortes e persistentes nas cordas e de trémulos nos timbales para evidenciar momentos de inquietação ou agitação na cena;
- a utilização de modos menores e de acordes de sétima menor com carácter de excepção, reforçando o efeito dramático;
- a utilização da dissonância num coro para sublinhar o carácter sórdido da cena e do texto cantado.

5. Na fabricação do humor

- a concepção de melodias propositadamente entrecortadas e toscas, pontuadas por cordas ou sopros;
- *tutti* fortes, súbitos e pomposos da orquestra;
- alguns exemplos de canto deliberadamente mecânico e linear ou seja, escrita vocal que nega a vocalidade.

6. Na relação da composição com o espectáculo e as cenas que pretende servir

- a aplicação das formas musico-teatrais convencionadas – introduções, entreactos, “harmonias”, *couplets*, duetos e trios vocais, coros, marchas e bailados;
- exemplos de prolongamento do material idiomático e instrumental do fecho de um acto para o entreacto seguinte, para recentrar o público na acção;
- a concepção de números para pequenos agrupamentos em palco;
- exemplos de ligação musical entre o entreacto e o acto, com a passagem progressiva da orquestra, colocada *fora de cena*, para o agrupamento *dentro de cena*, mantendo o mesmo material musical;
- exemplos de suspensão musical para o cantor/actor declamar uma deixa;
- a reexposição de temas apresentados na introdução ou entreactos em números vocais ou instrumentais subsequentes;
- a escolha de instrumentos ou de uma escrita idiomática em função da cena ou dos personagens;
- a composição de números curtos e concisos ou, por contraste e solicitação do género em causa, de grande dimensão, envergadura instrumental, variedade temática e invenção melódica;
- a composição de alguns efeitos instrumentais de carácter descritivo (simulação de pancadas, sugestão do vento).

Há, para além de tudo isto:

- Um pragmatismo sapiente na concepção de uma escrita vocal e instrumental adequada aos meios e intérpretes à disposição nos teatros, sem comprometer a graciosidade e inventividade melódica e a pujança instrumental de alguns números;
- Uma compreensão do papel da música nas solicitações dramáticas e uma eficácia de escrita para o cumprimento de diferentes categorias e funções da música no espectáculo.

Percorridos que foram, fólio a fólio, nota a nota, estes cinco exemplos de Joaquim Casimiro, uma conclusão há a extrair: a música teatral não foi composta com um intuito meramente funcional, sente-se em Casimiro ambição. O investimento criativo para a composição de obras de fôlego (veja-se *A filha do ar*), a capacidade de propor e gerir diferentes recursos instrumentais, a diversidade de estratégias compositivas e características formais e estilísticas para responder à pluralidade contrastante de géneros e subgéneros dramáticos (veja-se a diferença substancial entre comédias como *Ópio e champanhe* e *Nem turco nem russo* ou entre *A filha do ar* e *A pedra das carapuças*), a imaginação melódica de copla para copla, ou de secção instrumental para secção instrumental, permitem configurar em Joaquim Casimiro um compositor de elevada competência e grande impacto no teatro do seu tempo.

Finalmente, no que respeita ao teatro de Oitocentos entre a década de trinta e sessenta, abordados que foram cerca de oitenta títulos originais, imitados ou traduzidos de comédias, dramas históricos e de actualidade, mágicas, farsas, paródias, operetas e *vaudevilles*, uma outra conclusão há extrair: o teatro declamado – assim comumente designado, por oposição ao teatro de ópera – que verdadeiramente dominava os palcos lisboetas era, de facto, teatro musicado, teatro cantado, teatro dançado e teatro coreografado, entremeado com declamação. E uma análise mais profunda a todo este repertório (de que o texto musical não pode estar arredado) trás à superfície uma evidência tantas vezes camuflada por abordagens actuais meramente literárias do teatro: a de que, na base da concepção e redacção do texto teatral está já uma lógica absolutamente musical e performativa, mais do que uma lógica dramática e de enredo – e que, no caso de Joaquim Casimiro, foi consistentemente compreendida pelo compositor.

E para corresponder a isso, honrar cada espectáculo e satisfazer o público, todos os teatros, do D. Maria II ao Teatro D. Fernando, laboravam através de uma estrutura complexa de produção que, para além do dramaturgo ou imitador, do ensaiador, do cenógrafo, do mestre de dança e do mestre de guarda-roupa, dependia fortemente da existência de actores versáteis no canto, no movimento e na declamação, da colaboração empenhada de um compositor e de uma orquestra de catorze a vinte e sete músicos em permanência. É toda uma realidade transversal aos diversos palcos de Lisboa que excede a experiência actual na produção e consumo de teatro e cuja poderosa componente musical (original na sua grande parte e executada durante a representação), sendo banal no seu tempo, constituiria hoje uma manifestação de luxo. Mas não era de luxo que se tratava, antes de um truísmo na manutenção da que seria, sem dúvida, a actividade cultural pública mais pujante e democrática da Lisboa liberal de Oitocentos, que agitava plateias, críticos, literatos e censores e se inscrevia no dia-a-dia do pulsar da cidade, transbordando em comentários, riso e música dos palcos para as ruas e de volta das ruas para o interior dos teatros.

Fontes musicais de Joaquim Casimiro Júnior

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Amor às cegas</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1854]	Partitura (2 f.), 220x200 mm	1 Número. V, 2vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//10
<i>Amor jovem n'um peito velho</i> , comedia	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	7 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//2
<i>Amor joven n'un peito velho</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	7 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, 2 cor, piston, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II R.05
<i>Amor virgem n'uma peccadora</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (10 f.), 220x200 mm	10 Números. VV, orq variável): fl, cl, 2 vl, vla, vlc, cb.:		Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//6
<i>Amor virgem n'uma peccadora</i>	Cópia manuscrita	[1858]	Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	11 Números. Falta a letra na parte vocal. VV, orq (variável): fl, cl, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II J.06
<i>O astrologo</i> , dramma	Manuscrito autógrafo	[1853]	Partitura (22 f.), 220x285 mm + folha com texto	12 Números VV, org, orq (variável): flautim, 2 fl, 2 cl, ob, 2 fag, 2 cor, 2 corneta, 3 trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui instrumentos no palco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 37//3

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>O astrologo</i>	Cópia manuscrita	[1853]	Partes vocais e instrumentais, falta a letra na parte vocal, 218x285 mm	10 Números. VV, orq (variável): flautim, fl, 2 cl, 2 fg, 2 cor, corneta, 2 trb, oficleid, timp, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui instrumentos no palco.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II AE.01
<i>O boa lingua</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (4 f.), 220x300 mm	1 Número V, orq: fl, 2 cl, 2 cor, corneta, trb, figle, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//9
<i>O boa lingoa</i> copla final	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	1 Número. VV, orq: fl, 2 cl, 2 cor, corneta, trb, figle, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II AE.03
<i>O cabo da cassarola</i>	Manuscrito autógrafo	[1857]	Partitura (78 f.), 225x297 mm	1 Número. VV, orq: fl, 2 cl, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M. M. 34
<i>O cego...vê?</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1861]	Partitura (20 f.), 220x298 mm	5 Números VV, orq (variável): fl, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//4

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>O cego...vê?</i>	Cópia manuscrita	[1861]	Partes vocais e instrumentais, a linha vocal não tem a letra, 218x285 mm.	5 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, fg, 2 cor, piston, 2 trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II R.06
<i>Os segos fingidos</i>	Manuscrito autógrafo	[1841]	1 parte instrumental (2 f.), 216 x285 mm	Apenas um excerto (2 pautass)	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 45//6
<i>O cerco de Tetuão</i>	Manuscrito autógrafo		Partitura (42 p.), 220x285 mm	8 Números. VV, orq (variável): fl, cl, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 37//4
<i>Uma comedia à janella, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (16 f.), 220x298 mm	3 Números. VV, orq (variável): fl, cl, fag, 2vl, vla, vlc, cb	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//15
<i>Uma comedia por causa dos romances</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocal e instrumentais, a linha vocal não tem a letra, 218x285 mm.	1 Número. VV, orq: fl, 2 vl, vla.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II J.09
<i>Croa de louro</i>	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (29 f.), 223x290 mm	7 Números. VV, orq (variável): fl, cl, 2 cor, corneta, 2 trb, timp, órgão, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//1

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Um demonio familiar</i>	Manuscrito autógrafo	[1860]	Partitura (4 f.), 216x295 mm	3 Números. V, orq: 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui Instrumentos no palco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//8
<i>O demonio familiar</i>	Cópia manuscrita	[1860]	Partes vocal e instrumentais, 218x285	3 Números. V, orq: 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui Instrumentos no palco.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II X. 06
<i>O desafio satisfeito</i>	Manuscrito autógrafo		Partitura (2 f.), 214x295 mm	1 Número. VV, orq: fl, cl, 2 cor, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//6
<i>Os desejos</i>	Manuscrito autógrafo	[1855]	Partitura (2 f.), 216x295 mm	1 Número. V, Orq: fl, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//4
<i>Os dois gaivões, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1855]	Partitura (4 f.), 220x298 mm + folha com o texto	2 Números. V, orq: fl, 2cl, 2vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//11
<i>Os dois gaviões</i>	Cópia manuscrita	[1855]	Partes vocais e instrumentais, a linha vocal não tem a letra, 218x285	2 Números. VV, orq: fl, cl, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II AE.02
<i>Couplets das duas primas</i>	Cópia manuscrita		Partitura (12 f.), 220x299 mm	14 Números VV, vl.		Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 1110

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>É perigoso ser rico</i> , comedia em 1 acto	Manuscrito autógrafo e cópia manuscrita	[1862]	Partitura (6 f.), 214x295 mm; partes vocais e instrumentais, 218x285	3 Números V, orq; fl, 2 cl, 2 vl, vla, vlc, cb		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II V. 01
<i>Egas Moniz</i> , dramma	Manuscrito autógrafo	[1862]	Partitura (16 f.), 220x288 mm	5 Números VV, orq (variável): fl, 2 cl, ob, fag, 2 cor, corneta, 4 clarins, 2 trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui instrumentos no palco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 37//1
<i>Egas Moniz</i> , xacara cantada entre bastidores, que se perdeu e o Carlos Araújo escreveu de cór.	Cópia manuscrita	[1862]	Partitura (1 f.), 224x296 mm	1 Número. V, 2 vl, vla, vlc.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 45//11
<i>Egas Moniz</i> drama	Cópia manuscrita e manuscrito autógrafo (1 número)	[1862]	Partes vocais e instrumentais, 222x294 mm e 225x294 mm	5 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, oboé, fagote, 2 cor, 4 clarins, 2 trb, piston, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II F.11
<i>Em procura d'um paletot</i>	Manuscrito autógrafo	[1855]	Partitura (2 f.) e 1 parte vocal (2 f.), 218x300 mm + texto ms. (2 f.)	7 Números. VV, orq (variável): fl, cl, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//12

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>O embaixador</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1847]	Partitura (2 f.), 218x295 mm	1 Número. V, orq: fl, 2vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//8
<i>Entre Scila e Caribdes</i>	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (2 f.), 218x295 mm	1 Número. VV, orq: fl, cl, 2 cor, corneta, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//14
<i>Entre Scila e Caribdes</i>	Cópia manuscrita	[1858]	Partes vocal e instrumentais, a linha vocal não tem a letra, 220x297 mm e 1 fólio, 215x290	1 Número. VV, orq: fl, cl, 2 cor, corneta, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II F.02
<i>Familia dos primos</i> , comedia em um acto	Cópia manuscrita		1 parte de ensaio (vocal) e 6 partes instrumentais, 215x293 mm	5 Números. V, orq.: fl, cl, 2vl, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 1108//1-7
<i>Fé e duvida</i>	Cópia manuscrita	[1854]	Partes vocal e instrumentais, a linha vocal não tem a letra, 218x285 mm	1 Número. VV, orq: fl, 2 cl, 2 cor, corneta, fag, 2 trb, figle, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II I.03

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>A filha do ar</i> , comedia phantastica	Manuscrito autógrafo	1856	Partitura (208 p.), 225x298 mm	33 Números. vv, orq: flautim, fl, ob, cor ingl, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, timp, campainhas, acordeão, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 35
<i>O granadeiro prussiano</i>	Cópia manuscrita	[1849]	Partitura (58 f.), 210x297 mm	3 Números. VV, orq: fl, 2 cl, 2 cor, corneta, trb, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 60
<i>Graziella</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (24 f.), 220x290 mm	7 Números e 3 secções incompletas. VV, orq (variável): fl, 2 cl, fg, 2 cor, corneta, 2 trb, figle, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 37//2
<i>A historia d'um pataco</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (10 f.), 220x298 mm	7 Números. VV, orq: fl, cl, cl, 2vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//12
<i>Izidoro o vaqueiro</i>	Cópia manuscrita	[1862]	6 partes instrumentais, 221x297 mm	9 Números VV, orq: corneta, 2 vl, vlc, cb.	-	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 45//4
<i>O legado</i> , comedia	Manuscrito autógrafo		Partitura (6 f.), 220x296 mm	1 Número. VV, orq.: fl, cl, fag, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//2

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>O legado do general</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes instrumentais, 220x297 mm	1 Número Orq: fl, cl, fag, 2 cor, piston, oficleide, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II H.04
<i>Uma lição, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1849]		1 Número fl, cl, 2 cor, V, 2vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//12
<i>Uma lição</i>	Cópia manuscrita	[1849]	Partes instrumentais, 220x297 mm	1 Número. Orq: fl, cl, 2 cor, vl, vla, vlo, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II H.02
<i>Lisboa à noite</i>	Manuscrito autógrafo	[1853]	Partitura (30 f.), 220x300 mm + folha com texto	9 Números. VV, orq (variável): flautim, fl, requinta, 2 cl, 2 fg, 2 cor, corneta, trb, figle, timp, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui instrumentos no palco e um “coro de gaiatos”	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M.41//8
<i>Lisboa á noute, comedia em 3 actos</i>	Cópia manuscrita	[1853]	Partes vocais e instrumentais, 220x297	9 Números. VV, orq): flautim, fl, 4 cl, requinta, 2 cornetas, 2 fag, 2 cor, 3 trb, figle, bombo, timp, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui instrumentos no palco e um “coro de gaiatos”		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II AA.06

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>A lotaria do diabo</i> , comedia magica em 3 actos	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (81 f.), 224x296 mm	29 Números. VV, orq (variável): flautim, fl, cl, 2 2 cor, corneta, piston, trb, timp, tambor, 2 vl,vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 33//1
<i>Scena e cavatina nell opera Ludro</i>	Manuscrito autógrafo		Partitura (12 f.), letra em italiano, 218x300 mm	1 Número. S, orq.: flautim, fl, ob, cl, 2 fag, 2 cor, trb. Timp, 2 vl, vla, vlc, cb.corneta,		Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 45//3
<i>Magdalena</i> , dramma	Manuscrito autógrafo	[1844]	Partitura (12 f.), 215x297 mm	3 Números. VV, orq: fl, 2 cl, fg, 2 cor, corneta, 2 trb, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//11
<i>A Mariquinhas leiteira</i>	Cópia manuscrita	[1855]	6 partes instrumentais, 211x291 mm	7 Números VV, orq: fl, 2 cl, 2 cor, cornetim, b.		Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 708//1-6
<i>O marido zeloso</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (2 f.), 218x297 mm	1 Número. VV, orq: fl, cl, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M.41//6
<i>O marido zelozo</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes instrumentais, 220x297 mm e 1 fólho 210x297 mm	1 Número. Orq: fl, cl, 2 vl, vla, vlc, cb		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II F.05

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>O marquez feito á pressa</i> comedia n'um acto	Cópia manuscrita	[1859]	Partitura (24 p.), 220x300 mm	11 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, 2 vl, b	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//13;
<i>O marquez feito á pressa</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocal e instrumentais, 220x300 mm	11 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, 2 vl, b	Pertenceu a Marina Ferreira	Biblioteca Nacional de Portugal F.C.R. 45//2
<i>A marqueza de Tulipano</i>	Manuscrito autógrafo	[1855]	Partitura (11 f.), 220x300 mm	3 Números. VV, orq: Flautim, fl, 3 cl, 2 fag, 2 cor, corneta, 2 trb, oficleide, sinos, timp, 2 vl,vla, vlc, cb. Inclui instrumentos no palco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//16
<i>A marquesa de Tulipano</i>	Cópia manuscrita	[1855]	Partes instrumentais, indicação de sinos na parte do 1.º vl, mas sem parte autónoma, 220x298 mm	3 Números Orq: Flautim, fl, 3 cl, 2 fag, 2 cor, corneta, 2 trb, oficleide, timp, 2 vl,vla, vlc, cb. Inclui instrumentos no palco.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II AG.01

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Miguel o torneiro</i>	Cópia manuscrita	[1853] e 1869	Partes vocais e instrumentais, acréscimo em todas as partes com data de 1869, 223x295 mm	9 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb .	Pertenceu a Francisco Alves Taborda	Biblioteca Nacional de Portugal F.C.R. 40//3
<i>Minha mulher a banhos</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (4 f.), 215x295 mm	1 Número VV, orq: fl, cl, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla; vlc, cb.		Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//3
<i>Minha mulher a banhos</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocal e instrumentais, 218x285 mm	1 Número. VV, orq: fl, cl, trb, 2 cor, piston, timp, 2 vl, vla; vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II R.04
<i>A mulher de trez maridos, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1855]	Partitura (20 f.), 220x300 mm	8 Números. VV, orq (variável): fl, cl, 2 cor, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui Instrumentos no palco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//10
<i>O namorado da patroa</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (4 f.), 227x312 mm	1 Número. VV, orq: flautim, cl, 2 cor, corneta, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//1
<i>O namorado da patroa</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocal e instrumentais, 220x300 mm	1 Número Orq: fl, cl, 2 cor, corneta, trb, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II I.06

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>[Namoro] Á janella, comedia em 1 acto</i>	Cópia manuscrita	[1856]	Partes vocal e instrumentais, 220x300 mm	5 Números V, orq (variável): fl, cl, fag, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II E.01
<i>Não tenham lá padrinhos, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (14 f.), 220x300 mm	13 Números VV, orq: fl, cl, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//5
<i>Não tenham lá padrinhos</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	12 Números. VV, orq (variável): fl, cl, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II J.01
<i>Hum naturalista</i>	Manuscrito autógrafo		Partitura (6 f.), 219x298 mm	4 Números V, orq: 2vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//13
<i>O naufragio da fragata Medusa</i>	Manuscrito autógrafo	[1845]	Partitura (40 f.), 218x285 mm	8 Números. VV, orq: flautim, fl, cl, corneta, cor, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb	Pertenceu a Joaquim C. Fialho; Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 33//2
<i>Nem turco nem russo, comedia en dois actos do Sr Cascais</i>	Manuscrito autógrafo	[1854]	Partitura (76 p.), 220x287 mm	5 Números VV, orq (variável): Fl, 2 cl, 2 fag, 2 cor, corneta, 3 trb, figle, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 36//2

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Nem turco nem russo</i> , comedia em dois actos do Sr Cascais	Cópia manuscrita	1854	Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	5 Números. VV, orq (variável): Fl, 2 cl, 2 fag, 2 cor, corneta, 3 trb, oficleide, timp, tamborim, triângulo, 2 vl, vla, vlc, cb.,		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II AK.04
<i>Uma noite em Flor da Rosa</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1861]	Partitura (6 f.), 220x295 mm	3 números V, orq (variável): fl, 2 cl, fag, 2 cor, figle, 2 vl, vla, vlc, cb Inclui instrumentos no palco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//5
<i>Uma noite em Flor de Rosa</i>	Cópia manuscrita	[1861]		3 Números. V, orq (variável): fl, 2 cl, piston, trb, figle, 2 vl, vla, vlc, cb Inclui instrumentos no palco.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II G.04
<i>Uma noite nas Caldas</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (4 f.), 220x295 mm	2 Números. V, orq: [fl?], 2 vl, vla, vlc.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//11
<i>Opio e champanhe</i> , comedia n'um acto	Cópia manuscrita	[1854]	Partitura (24 f.), 215x295 mm	15 Números. VV, orq (variável): flautim, fl, cl, cor, corneta, 2 trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//13

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Opio e champanhe</i> , operêta em um acto	Cópia manuscrita	[1867?]	9 partes instrumentais, 215x295 mm	15 Números. VV, orq (variável): flautim, fl, cl, cor, piston, 2 trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 61.
<i>O pagem da duqueza</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	1862	Partitura [4 f.], 220x297 mm	1 Número. V, orq: fl, 2 cl, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//5
<i>O pagem da duqueza</i>	Cópia manuscrita	[1862]	Partes instrumentais, a linha vocal não tem a letra, 200x292 mm; 220x297 mm; 228x310 mm	1 Número. VV, orq: fl, 2 cl, 2 cor, trb, 2 vl, vla, vlc, cb		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II F.09
<i>O pai de familia</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (2 f.), 220x295 mm	1 Número. Orq: fl, cl, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//11
<i>O pai e o noivo</i> , comedia em um acto ornada de musica	Manuscrito autógrafo		Partitura (35 f.), 216x300 mm	10 Números. VV, orq: fl, 2 cl, 2 cor, corneta, trb, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Francisco Alves Taborda	Biblioteca Nacional de Portugal F.C.R. 40//4
<i>Um par de luvas</i>	Manuscrito autógrafo	[1845]	Partitura (127 f.), 228x305 mm	VV, orq: flautim, fl, 2 cl, 2 fag, 2 cor, corneta, 3 trb, timp, 2, vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 40

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>A pedra das carapuças</i> , comedia	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (27 f.) e 1 parte vocal (1 f.), 220x300 mm	7 Números VV, orq (variável): flautim, fl, requinta, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, figle, 3 trb, caixa, bombo, timp, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui instrumentos no palco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M.42//15
<i>O pintasilgo</i> , comedia	Manuscrito autógrafo		Partitura (21 f.) 218x285 mm	7 números. VV, orq: fl, cl, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//7
<i>O pomo da discordia</i>	Manuscrito autógrafo	[1860]	Partitura (8 f.), 220x306 mm	5 Números. VV, orq: fl, cl, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//1
<i>Por bem fazer mal haver</i>	Cópia manuscrita	[1853]	4 partes instrumentais, 217x296 mm	1 Número. 2vl, vla, b	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 45//8
<i>Por causa d'um algarismo</i>	Manuscrito autógrafo	[1854]	Partitura (7 f.), 215x302 mm	11 Números. V, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//17
<i>Precisa-se de um creado de servir</i> dramma	Manuscrito autógrafo	[1862]	Partitura (6 f.), 220x295 mm	5 Números. VV, orq: fl, cl, fg, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//12
<i>Huma senhora p.a viajar</i> , couplets	Cópia manuscrita	[1859]	Partitura vocal e 6 partes instrumentais, 216x295 mm	6 Números. VV, orq (variável): fl, 3 cl, cornetim, guizos, chicote, vlc, cb.	Pertenceu a Marina Ferreira	Biblioteca Nacional de Portugal F.C.R. 45//1

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Primeiro nós, depois vós</i>	Cópia manuscrita		Partitura (3 f.), 220x334 mm	2 Números (um incompleto) B, fl, 2cl, 2vl, vla, vlc, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal F.C.R. 457
<i>O priminho, entre acto e coro</i>	Manuscrito autógrafo		Partitura (8 f.), 218x300 mm	1 Número. VV, orq: fl, cl, fag, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//4
<i>Procopio, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (5 f.), 218x302 mm	2 Números V, orq (variável): fl, cl, fag, cor, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//3
<i>As prophecias do Bandarra, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (28 f.), 220x298 mm	12 Números. VV, orq: flautim, fl, cl, fag, cor, cornetam trb, figle, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//13
<i>Um protesto de viuva, comedia</i>	Cópia manuscrita		Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	7 Números. VV, orq (variável): fl, cl, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II J.10
<i>Provas publicas, scena comica</i>	Manuscrito autógrafo	[1860]	Partitura (4 f.) ; 216x295 mm	3 Números. Orq: fl, cl, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//7
<i>O proverbio, comedia</i>	Manuscrito autógrafo		Partitura (2 f.), 218x300 mm	1 Número. VV, orq: fl, cl, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//9

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>O proverbio</i>	Cópia manuscrita		Partes instrumentais, 218x285 mm	1 Número. Orq: fl, cl, 2vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II AC.06
<i>Um quadro da vida</i>	Manuscrito autógrafo	[1854]	Partitura (4 f.) e 1 parte vocal, 218x300 mm	2 Números. VV, orq: 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//9
<i>Quem apanha um milhão, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1857]	Partitura (15 f.), 216x298 + folhas com o texto	6 Números. VV, orq (variável): fl, cl, fg, cor, corneta, timp, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//2
<i>Quem apanha um milhão</i>	Cópia manuscrita	[1857]	Partes vocais e instrumentais, 220x297	6 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, 2 cor, corneta, 2 trb, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II AC.03
<i>As rapaziadas, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (8 f.), 216x298 mm	7 Números. V, orq: fl, cl, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//13
<i>As rapaziadas</i>	Cópia manuscrita	[1858]	Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	7 Números. VV, orq (variável): fl, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II F.07
<i>Receita para curar saudades, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1861]	Partitura (16 f.), 220x298 mm	7 Números. V, orq (variável): fl, 2 cl, 2 cor, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M. M. 42//6

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Receita para curar saudades</i>	Cópia manuscrita	1861	Partes vocais e instrumentais, 218x285 mm	7 Números. VV, orq (variável): Fl, 2 cl, 2 cor, piston, 2 trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II T.04
<i>Rei e duque</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes instrumentais, 218x285 mm	1 Número. Orq: flautim, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, figle.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II H.01
<i>Os retratos, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (3 f.), 220x290 mm	1 Número. fl, cl, V, 2vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//7
<i>A revista do século XIX</i>	Cópia manuscrita		22 partes ; 227x300 mm Inclui uma redução para órgão de Francisco Manuel Gomes Ribeiro com a data de 1893	1 Número Orq.: fl, cl, saxotrompa, 2 cor, corneta, trb, caixa, timp, 2 vl, vla, vlc, cb		Biblioteca Nacional de Portugal F.C.R. 40//1
<i>Sansão, dramma sacro</i>	Manuscrito autógrafo	[1855]	Partitura (120 p.) ; 220x285 mm	17 Números. VV, orq: flautim, 2 fl, cl, 2 cor, 2 cornetas, 2 trb, 2 figles, timp, tambor, 2 vl, vla, b. Inclui instrumentos nonpalco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 36//1

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Sapho</i>	Manuscrito autógrafo		Partitura (8 f.) ; 217x298 mm	4 Números. S, orq (variável): fl, cl, 2 cor, trb, timp, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//10
<i>Os sette peccados mortaes, comedia</i>	Manuscrito autógrafo		Partitura (6 f.) ; 220x297 mm + folha com o texto	2 Números VV, orq: fl, 2 cl, fag, 2 cor, corneta, trb, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 42//10
<i>Os sette peccados mortaes</i>	Cópia manuscrita	[1855]	Partes instrumentais; 218x285 mm	2 Números orq: fl, 2 cl, 2 fag, 2 cor, corneta, 2 trb, figle, timp, 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II I. 16
<i>Os solitarios, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1862]	Partitura (x f.) 218x285 mm	1 Número. Orq: fl, 2 cl, V, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 41//4
<i>Os solitarios</i>	Cópia manuscrita	[1862]	Partes vocais e instrumentais; 218x285 mm	1 Número. fl, cl, V, 2vl, vla, b		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II X.11
<i>Um sonho em noite d'inverno comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1859]	Partitura (8 f.) ; 218x298 mm	6 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, fg, 2 cor, corneta, figle, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui Instrumentos no palco.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M.41//3

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Um sonho em noite d'inverno</i>	Cópia manuscrita	[1859]	Partes vocais e instrumentais; 218x285 mm	7 Números. VV, orq (variável): fl, 2 cl, fag, 2 vl, vla, vlc, cb. Inclui Instrumentos no palco.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II H. 11
<i>Tinha de ser, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1860]	Partitura (3 f.) ; 220x300 mm	1 Número. fl, cl, V, 2vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//8
<i>Tinha de ser</i>	Cópia manuscrita	[1860]	Partes vocais e instrumentais; 218x285 mm	1 Número. fl, cl, V, 2vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II I. 07
<i>A trança da minha mulher</i>	Cópia manuscrita	[1857]	Partes vocais e instrumentais; 218x285 mm	4 Números. V, orq: fl, cl, corneta, 2vl, vla, vlc, e cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II V. 02
<i>Valse os trez enemigos de alma</i>	Cópia manuscrita	[1862]	8 partes instrumentais ; 220x296 mm + Capa em papel de música	1 Número. fl, cl, piston, trb, 2vl, vla, vlc	Pertenceu a A. J. da Silva; pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 45//5
<i>As tres vizinhas, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1860]	Partitura (9 f.) ; 220x292 mm	4 Números. VV, orq (variavel): fl, 2 cl, corneta, 2 vl, vla, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//14
<i>As três vizinhas</i>	Cópia manuscrita	[1860]	Partes instrumentais; 218x285 mm	4 Números. Orq (variavel): 2 cl, piston, 2vl, vla, b.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II U. 07

Título	Material	Ano	Descrição física	Descrição de conteúdo	Observações	Acessibilidade
<i>Ultima descoberta dum chimico, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1858]	Partitura (10 f.) ; 216x290 mm	6 Números VV, orq: 2 vl, vla, vlc, b.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 43//1
<i>Ultima descoberta d'um chimico</i>	Cópia manuscrita	[1858]	Partes vocais e instrumentais; 218x285 mm	7 Números. VV, orq: 2 vl, vla, vlc, cb.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II F.01
<i>A vida de uma actriz, comedia</i>	Manuscrito autógrafo	[1853]	Partitura (7 f.) Parte vocal (1 f.) ; 217x295 mm + folha com o texto ms.	1 Número V, orq: fl, 2 cl, 2 cor, 2 fag, corneta, trb, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//9
<i>A vida de uma actriz</i>	Cópia manuscrita	[1853]		1 Número. Orq: fl, 3 cl, 2 fg, 2 cor, corneta, 2 trb, 2 figles, timp, 2 vl, vla, vlc,cb. Inclui instrumentso no palco.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II G.03
<i>A viuva de 15 annos</i>	Manuscrito autógrafo	[1854]	Partitura (11 f.) ; 218x295 mm	8 Números (1 a 4, 7 e 10 a 12) Orq (variável): fl, cl, 2 cor, cornetim, 2 trb, 2 vl, vla, vlc, cb.	Pertenceu a Ernesto Vieira	Biblioteca Nacional de Portugal M.M. 44//3
<i>A viuva de 15 annos</i>	Cópia manuscrita	[1854]	Partes vocal e instrumentais; falta a linha vocal; 220x297.	1 Número. V, orq: 2 vl, vla, b.		Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II R.03.

Outras fontes documentais

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

“Orçamento de despesas do Theatro de Dona Maria 2^a para o futuro anno theatral de 1 de Novembro de 1860, a 31 de Outubro de 1862” [manuscrito], 1860, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3715.

Carneiro, João Pinto, “Mapa mensal” do “Diario de Agosto” [manuscrito], 1862, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II, diários.

Carneiro, João Pinto, “Diario de Agosto” [manuscrito], 1862, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II, diários.

Carneiro, João Pinto, “Diario de Setembro” [manuscrito], 1862, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II, diários.

Carneiro, João Pinto, “Diario de Outubro” [manuscrito], 1862, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II, diários.

Vários contratos de 1856-1857, 1857-1858, 1858-1859, 1859-1860, 1860-1861 [impressos e em parte manuscritos], Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.^a repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II.

[Contrato de 1856] e [contrato de 1860], [impressos e em partes manuscritos], Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, Mç 3715, Teatro D. Maria II.

Biester, Ernesto, “O embaixador” [parecer de censura], [manuscrito], 20.04.1860, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717

Magalhães, Rodrigo Fonseca, “copia authentica de Decreto de 16 do corrente, pelo qual é regulado o serviço da Censura Dramática” remetida “ao comissário do governo no theatro de Dona Maria 2ª”, [manuscrito], Lisboa, Paço das Necessidades, 26.01.1856, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

Túlio, Silva, “As professias de Bandarra [parecer de censura]”, [manuscrito], 15.06.1858, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

Leal, Mendes, “Uma lição [parecer de censura]” [manuscrito], 6.05.1858, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

Túlio, Silva, “Uma lição [parecer de censura]” [manuscrito], 25.05.1858, acessível na TT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

Palmeirim, Luís Augusto, “Uma lição [parecer de censura]” [manuscrito], 16.06.1858, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, TDMII, negócios diversos, Mç 3717.

[Carta da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino], [manuscrito] 10.12.1853, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç. 3717.

Magalhães, Rodrigo da Fonseca, Ofício N.º 50, [manuscrito] 15.12.1855, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3717.

Alcobia, José Maria, [Carta ao comissário do TDMII], [manuscrito], Lisboa, 18.06.1861, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3718.

“Termo de contracto relativo a orchestra que tem de servir no Theatro de D. Maria 2.ª nas noites d’espectaculo, a começar de 15 de Fevereiro de 1860 a 14 de Fevereiro de 1861” [manuscrito], 1860, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3718.

“Obrigaçao do chefe da orchestra do theatro de D. M.ª 2.ª, para com a comissao do mesmo theatro...” [manuscrito], 1856, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, 1.ª repartição, Mç 3718.

Biblioteca Nacional de Portugal

Vieira, Ernesto, *Musica Pratica Autores Portugueses A-C* [manuscrito], [s. d.], [sem cota], vol. 2.

Pinto, F. A. Norberto dos Santos Pinto, *Romamça* [música impressa] do 3º acto do drama original *O Alcaide de Faro*, do Snr.J. da Costa Cascaes, musica do Snr. F. A. Norberto dos Santos Pinto in *Jardim das Damas* n.º 10, vol. IV, [19.08.1848].

OSTERNOLD, Mathias Jacob, *Xacara* [música impressa], drama original portuguez Os dous renegados, [s. l.], Sociedade Redactora do Semanario Harmonico, 184-.

NEVES, César das e CAMPOS, Gualdino de, *Cancioneiro de musicas populares contendo lletra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularisados, canções políticas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal*, vol. 1, Porto, Typ. Occidental, 1893; vol. 2 Porto, Cesar, Campos e Cia, 1895; vol. 3, Porto, Typ Occidental/Cesar, Campos e Cia, 1898.

Montepio Filarmónico: Arquivo da Irmandade de Santa Cecília e da Associação Música 24 de Junho

“Relação das Recitas que se fizerão no mez de Outubro de 1845, no theatro de D. Maria Segunda com a Comedia intitulada *O senhor Dumbiki*” [manuscrito], 1845, Mç. Relações de 1845.

Jimene, Miguel, “Relação das recitas que se fizeram no mez de Novembro no theatro dos Condes com a farsa em muzica *Um par de luvas*.” ” [manuscrito], 1845, Mç. Relações de 1845.

[Lista das orquestras do TDMII, TG, TRC e TV], [manuscrito], 1862, Mç “Orch. dos Theatros com o quadro de todos os ellementos de todas as orch. de todos os teatros em 1862”.

Vários contratos com empresas teatrais nomeadamente do TS em 12.05.1856; TV em 19.02.1859; TRC em 31.01.1859; TV em 28.02.1862; [manuscritos] Mç “Escripturas”.

Actas do Conselho da Associação Música 24 de Junho de 29.10.1852, 8.11.1852, 10.01.1853, 28.02.1853, 14.03.1853, 11.04.1853, 23.05.1853, 11.07.1853, 9.12.1853, 22.06.1855 e 22.10.1855 [manuscritos], Livro de Actas do Conselho da Associação Musica 24 de Junho.

[Orquestra do TDF de 1853] na Acta do Conselho da Associação Música 24 de Junho de 18.12.1853, [manuscrito], Livro de Actas do Conselho da Associação Musica 24 de Junho.

“Relação dos Instrumentos que actualmente compoem a Orchestra do Theatro D. Fernando e seus vencimentos”, [manuscrito], 25.10.1850, Mç Th. D. Fernando.

“Relação do vencimento dos professores empregados na orchestra do Theatro de D. Fernando (companhia hespanhola de Zarzuela) na epocha que teve principio em Outubro de 1859”, [manuscrito], 1859, Mç Th. D. Fernando

“Escriptura entre o director da companhia hespanhola estabelecida no TS. Salitre e José Maria de Freitas, secretario do conselho da assoc. Musica 24 de Junho, em que este se obriga a ter no theatro uma orchestra...”, [manuscrito], 12.05.1856, Mç Th. do Salitre.

[Orquestra do TDMII de 1854], [manuscrito], 1854 e [Orquestra do TDMII de 1862], [manuscrito], 1862, Mç Th. D. Maria II.

Textos teatrais

Musicados por Joaquim Casimiro Júnior

A data associada ao nome do autor, na bibliografia e no texto, indica, sempre que possível, o ano de estreia da obra ou da primeira publicação; e a data mencionada no fim da referência bibliográfica, o ano da edição utilizada.

ABRANCHES, Aristides

1855 *Mariquinhas, a leiteira*, Lisboa, Typ. Joaquim Jermano de S. Neves, 1855.

ALENCAR, José de

1860 *O demónio familiar*, comédia em quatro actos, 2ª edição revista pelo author, Rio de Janeiro, Garnier Editor, 1864.

ANNAIA, Joaquim José

1859 *O viveiro de Fr. Anselmo*, comedia em um acto (trad.), representada pela primeira vez no theatro das Variedades a 20 de Junho de 1859 em beneficio da actriz Luiza Candida, Lisboa, Typ. de Vicente A. G. dos Santos, 1867.

ARAÚJO Júnior, Luís de

1854 *Por causa d'um algarismo*, comedia original em um acto, ornada de couplets, representada pela primeira vez no theatro do Gymnasio Dramatico em 30 de maio de 1854, Lisboa, Typ. de Antonio Henriques de Pontes, 1854.

1857 *Na casa da guarda*, entalação em um acto ornada de *couplets*, representada no theatro da rua dos Condes, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1861.

ARAÚJO, Luís António de

- 1854 *O juiz eleito*, scenas de costumes, original em um acto, ornado de *couplets*, representada pela primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico, em 26 de julho de 1854, [s. l.], [s. n.], [s. d.].

BIESTER, Ernesto

- 1854 *Um quadro da vida*, drama [orig.] em cinco actos, representado pela primeira vez no theatro de D. Maria II a 29 de outubro de 1854, aniversario de sua Majestade El-Rei D. Fernando, Lisboa, Typ. do Panorama, 1855.

BOURGEOIS, Anicet

- 1842 *A Magdalena*, drama em 5 actos, original francez de MM. Aniceto Bourgeois e Albert, refundida da trad. do Archivo por José Joaquim da Silva o 1.º e 2.º actos e os restantes por Pedro Augusto de Carvalho [manuscrito], [s. d.], acessível na Biblioteca Nacional de Portugal, cota COD. 11780

BRAGA, Francisco J. da Costa

- 1854 *O grumete*, comedia-drama em dois actos (trad.), representada, repetidas vezes, nos theatros da rua dos Condes, em 1854 e das Variedades, em 13 de Setembro de 1865, Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva, 1866.
- 1859 *Um marquez feito á pressa*, comedia em um acto (imit.), representada pella primeira vez no Theatro de Variedades na noite de 16 de Setembro de 1859, Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva, 1860.

CASCAIS, Joaquim da Costa

- 1854 *Nem turco nem russo ou O fanatismo político*, comedia em verso em 2 actos in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, vol. 3.

1858 *A pedra das carapuças*, drama de costumes em 4 actos in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, vol. 4.

CHAVES, Pedro Carlos de Alcântara

1860 *Provas publicas*, scena comica original, representada pelo actor Cesar de Lima nos theatros das Variedades, Gymnasio e Principe Real, Lisboa, Livraria de Campos Júnior Editor [s. d.].

CORVO, João de Andrade

1854 *O astrologo*, Lisboa, Typ. Universal, 1859.

DUAS primas, comedia em dois actos, ornada de musica, [manuscrito], [s. d.], acessível na Biblioteca Nacional de Portugal, cota COD. 11899

FERREIRA, Isidoro Sabino

1859 *Precisa-se d'uma senhora para viajar*, comedia (trad.) em um acto, Lisboa, Impr. de J. G. de Sousa Neves, 1863.

FERREIRA, José Maria de Andrade

1858 *Graziella*, drama n'um acto tirado das confidencias de Lamartine, Lisboa, Typ. do Panorama, 1861.

1858 *Ultima descoberta d'um chimico*, Comedia n'um acto (imitação livre), representada pela primeira vez no theatro normal de D. Maria II, em 7 de Julho de 1858, Lisboa, Escriptorio do Theatro Moderno, 1858

GARRETT, Almeida

1845 *As profecias do Bandarra* in *Teatro II*, Lisboa, Círculo de Leitores, D.L. 1984 (Obras completas de Almeida Garrett, vol. 12).

1846 *As prophessias do Bandarra*, comedia em 2 actos [manuscrito], acessível na Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, cota 010/04.

1967 *As prophcias de Bandarra* [texto dactilografado], 2 actos, comédia escrita no ano de 1845, de Almeida Garrett, [Lisboa], Teatro Nacional D. Maria II. Empresa Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro, [1967], acessível no MNT, cota MNT 5-154-37

GARRIDO, Eduardo

1861 *Uma Noite em Flor-da-Rosa*, comedia em 1 acto [imit.], representada com grande sucesso no Theatro de D. Maria II e no Gymnasio, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, [s. d.].

LACERDA, Cesar de

1862 *É perigoso ser rico*, comedia em um acto (imit.) representada pela primeira vez no theatro normal, em março de 1862, Lisboa, Typ. do Panorama, 1862.

LEAL, José Maria da Silva

1844 *Um par de luvas*, Lisboa, Livraria da Silva, 1845.

LEAL Júnior, José da Silva Mendes

1857 *Receita para curar saudades*, comedia num acto, Lisboa, Typ. J. G. de Sousa Neves, 1857.

1861 *Egas Moniz*, drama em cinco actos, apresentado a concurso em 30 de junho de 1861, Rio de Janeiro, Typ. Economica [1863?].

LIMA, I. J. da S.

1851 *O priminho*, comedia em dois actos (imit.) para se representar no Theatro do Gymnasio [Lisboa], [Manuscrito], 1851, acessível na BNP. Cota COD. 12257.

LIMA, Joaquim Afonso de

- 1862 *Precisa-se d'um criado de servir*, comedia em um acto (imit.), ornada de *couplets*, representada nos Theatros de Variedades, com applauso na rua dos Condes em fevereiro de 1862, Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva, 1862.

LOPES, A. Rodrigues

- 1860 *O pomo da discordia*, Lisboa, Typ. J. A. da Costa Nascimento Cruz, 1862.

MACHADO, Júlio César

- 1853 *Amor às cegas*, comedia em 1 acto, para se representar no Theatro do Gimnasio, [manuscrito], [s. d.], acessível na BNP. Cota COD. 11918.

MIDOSI JUNIOR, Paulo

- 1852 *O misantropo*, farça em um acto (imit), Lisboa, representada pela 1ª vez na abertura do Theatro do Gimnasio Dramatico em 16 de novembro de 1852 Typ. Lisbonense de Aguiar Vianna, 1853.

OLIVEIRA, Joaquim Augusto de

- 1854 *O opio e o champanhe*, comedia em um acto [trad.] ornada de *couplets*, representada no theatro da rua dos Condes, Lisboa, Livraria de A.M. Pereira, 1861.
- 1857 *Izidoro (o vaqueiro)*, comedia em 1 acto [imit.], representada no theatro da rua dos Condes, Lisboa, União Typ., 1857.
- 1858 *A coroa de loiro*, comedia em dois actos (trad.), representada pela primeira vez no theatro das Variedades, em a noite de 22 de junho de 1858, Lisboa, Escritorio do Theatro Moderno, 1858.

1859 *Revista de 1858*, em dois actos, um prologo, e dez quadros, representada pela primeira vez no Theatro de Variedades em a noite de 1 de fevereiro de 1859, Lisboa, Escritorio do Theatro Moderno, 1859.

1860 *A coroa de Carlos Magno*, peça magica de grande espectaculo em quatro actos, um prologo e vinte e um quadros, formada sobre a lenda “Les quatre fils Aymon”, representada pela primeira vez no theatro de Variedades, em 26 de dezembro de 1859, Lisboa, Typ. do Panorama, 1860.

OLIVEIRA, Joaquim Augusto de e PALHA, Fernando

1858 *A loteria do diabo*, comedia magica em tres actos e dezenove quadros, accommodada á scena portuguesa, representada pela primeira vez no Theatro de Variedades em a noite de 1 de fevereiro de 1858, Lisboa, Escritorio do Theatro Moderno, 1858.

PATO, Bulhão

1858 *Amor virgem n'uma peccadora*, comedia n'um acto (imit.), Lisboa, Typ. do Panorama, 1858.

ROMANO, José

1853 *Miguel, o torneiro*, comedia em um acto (imit.), Lisboa, Livraria Campos Junior, 1867.

ROUSSADO, Manuel

1856 *Fossilismo e Progresso*, revista em 3 actos e 6 quadros, Lisboa, Typ. Rua da Condessa, 1856.

SÁ, Duarte de

1850 *Os trabalhos em vão*, farça lyrica em um acto (imit.), representada pela primeira vez no theatro de D. Fernando, em 10 de fevereiro de 1850, Lisboa, Livraria de Viuva Marques e Filha, 1857.

SARMENTO, Raimundo de Queirós

1863 *Por causa d'um par de botas*, comédia em 1 acto (original), representada nos theatros de D. Fernando, das Variedades e da rua dos Condes, Lisboa, Typ. de João Baptista dos Santos, 1863.

1864 *O casamento do filho do vaqueiro*, Lisboa, Campos Junior, 1864.

SOUSA, Manuel de

1769 *O peão fidalgo*, comedia (trad.), Lisboa, Off. de Joseph da Silva Nazareth, 1769.

VASCONCELOS, Luís de

1858 *Historia de um pataco*, comedia em um acto [trad.], representada no theatro de D. Maria II, Lisboa, ed. de Manuel Antonio de Campos Junior, 1864.

Outros textos teatrais

ALMEIDA, Carlos de

1863 *O bravo de Veneza*, comedia em um acto (trad.), representada no theatro da rua dos Condes em Novembro de 1863, Livraria de J. Marques da Silva, Lisboa, 1864.

AMORIM, Gomes de

1857 *Fígados de Tigre*, melodrama dos melodramas, Lisboa, Imprensa Nacional, 1984.

ARAÚJO Junior, Luís de

1860 *Zé Canaia Regedor*, continuação do *Juiz eleito*, scena comica, ornada de coplas, cantigas populares, coros, desgarradas, e dos lanceiros, original portuguez em um acto, representada pela primeira vez com geral applauso no Theatro do Gymnasio Dramatico em 29 de dezembro de

1860, noute do beneficio esplendido do nosso querido e sympathico actor Taborda, Lisboa, Typ. Universal, 1861.

1864 *O senhor João e a senhora Helena*, opereta comica em 1 acto original, representada pela 1.^a vez com geral applauso em 7 de dezembro de 1864, noite do beneficio do actor Raymundo Queiroz, Lisboa, Typ. Universal, 1865.

ARAÚJO, Luís António de

1865 *Uma criada e um visinho*, opereta comica original em 1 acto, representada pela 1.^a vez com geral applauso, no theatro da Rua dos Condes na noite do beneficio da actriz a sr.^a L. Candida, Lisboa, Typ. Viuva Pires Marinho, 1865.

BLAZE, François-Henri-Joseph (pseud. Castil-Blaze)

1841 *Robin des bois ou les trois balles*, opéra fantastique en trois actes..., Paris, C. Tresse, 1841

BOURGEOIS, Anicet e Albert

1853 *Madeleine*, drame en cinq actes, représente pour la première fois sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 7 janvier 1843. Magasin Théatral : choix de pièces nouvelles, jouées sur tous les théâtres de Paris, Paris, Marchant, Éditeur.

BRAZIER

1831 *M. Mathieu ou Singulier Homme*. Chanson de Désaugiers, mêlée de prose et de couplets, représentée, pour la première fois, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 6 Décembre 1831, R. Riga éditeur, Paris, 1832

CARVALHAIS, Bento Leão da Cunha

1850 *Dulce*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1850.

CASCAIS, Joaquim da Costa

- 1848 *O alcaide de Faro*, drama original português em 5 actos, in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, vol. 2.

COGNIARD, Théodore e Hyppolite

- 1835 *Pauvre Jacques!* comédie-vaudeville en un acte (Paris, Gymnase-Dramatique, 15 septembre 1835.), [Paris], [Dondey-Dupré], [s. d.].
- 1837 *Bobèche et Galimafré*, vaudeville-parade en trois actes, représenté pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 3 juillet 1837, in *La France Dramatique au Dix-Neuvième Siècle*, Paris, J.-N. Barba, 1839.

COGNIARD, Théodore e Hyppolite e DUMANOIR

- 1836 *Une Saint-Barthelémy, ou les Huguenots de Touraine*, vaudeville non historique en un acte, représenté pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre des Variétés le 10 mai 1836 in *Le Magasin Thatral, Choix de Pièces Nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, 3ème Anné, Paris, Marchant, 1836.

COGNIARD, Théodore e Hyppolite e JAIME

- 1835 *La Tirelire*, tableau-vaudeville en un acte, représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 5 novembre 1835 in *Magasin Théatral, Choix de Pièces Nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, 10.^e vol., Paris, Marchant, Libraire-éditeur, 1835.

COGNIARD, Théodore e Hyppolite e MURET , Th.

- 1837 *Pour ma mère!*, drame-vaudeville en un acte, représenté pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre des Folies-Dramatiques, le 15 mars 1837, Paris, Nobis, 1837.

COGNIARD, Théodore e Hyppolite e RAYMOND

1837 *La Fille de l'Air*, féerie en trois actes, mêlée de chantes et de danses, précédée de *Les Enfants des Génies*, Musique de M. Adolphe, Décors de M.M. Devoir et Pouchet, représentée pour la première fois, a Paris, sur le théâtre dès Folies-Dramatiques, le 3 Aout 1837 in *Magasin Théâtral, Choix de Pièces Nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, Tome dix-huitième, Paris, Marchant, Libraire-éditeur, 1837.

COLIN, Édouard

1837 *La Croix d'or*, comédie-vaudeville en 2 actes, par M. Édouard Colin. (Paris, Gymnase des enfants, 21 octobre 1837.), Paris, I. Pesron, 1837.

CUNHA, António Pereira da

1843 *Duas filhas*, drama original em três actos, premiado pelo Conservatorio Real de Lisboa, e representado a primeira vez no theatro da Rua dos Condes em 17 de Abril de 1843, Porto, Typ. na Rua Formosa, 1844.

DELACOUR e THIBOUST, Lambert

1852 *Paris qui dort*, représenté pour la première fois, sur le Théâtre des Variétés, le 21 Février 1852, Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs, [s. d].

1853 *Les mystères de l'été*, comédie-vaudeville en cinq actes [Paris, T. des Variétés, le 9 Juin 1853], Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs, [s. d].

DEVAUX, Eug. e DUPUIS

1840 *La Poudre de Perlimpinpin*, vaudeville-féerie en 4 actes et 12 tableaux... [Paris, Théâtre du Panthéon, 24 février 1840.], Paris, J.-N. Barba, 1840.

DUCANGE, Victor-Henri-Joseph Brahain, dit (pseud. Victor)

1824 *Thérèse ou l'orpheline de Genève*, mélodrame en 3 actes, par M. Victor, représenté, pour la première fois, sur le théâtre de l'Ambigu-comique, le 23 novembre 1820, Paris, Vve Dabo, 1824.

DUPEUTY, Charles

1844 *Ravel en voyage*, vaudeville en 1 acte par MM. Dupeuty et Varin [Paris, Palays-royal, 6 avril 1844], Paris, C. Tresse, 1844.

ENNERY, A. e CORMON, E.

1836 *Pensionnat de Montereau*. Vaudeville en deux actes. Representé pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre de L'Ambigu-Comique, le 19 janvier 1836. Le Magasin Théâtral, paris, Marchant Éditeur, 1836.

GARRIDO, Eduardo

[s. d.] *A filha do Ar*, Mágica em 1 prólogo, 3 actos e 6 quadros (trad. livre), representada nos Theatros da Trindade, Gimnasio, Variedades e rua dos Condes em Lisboa e Baquet e Principe Real no Porto, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, [s. d].

LEAL Júnior, José da Silva Mendes

1839 *Os dous renegados*, drama em 5 actos, representado pela primeira vez em Lisboa a 9 de julho de 1839 no teatro normal da rua dos Condes e premiado pelo jury dramatico, Lisboa, Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis [s. d.]

1849 *Pedro*, drama em cinco actos, Lisboa, Imp. de J.G. de Sousa Neves, 1876.

LENCASTRE, José de Almada e

1858 *Casamento singular*, comedia em três actos (original), representada a primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico na noite de 2 de setembro de 1858, Lisboa, Escriptorio do Theatro Moderno, 1858.

LOPES, Luís Francisco

1860 *O Manel Nabiça contando o Reino das fadas ou das fraldas*, scenacomica, Lisboa, Typ. Universal, 1860.

MASSON e LIVRY, Charles

[s. d.] *Mon oncle Thomas*, pièce en cinq actes et en six tableaux, mêlée de couplets, imitée du roman de M. Pigault-Lebrun..., Paris, L. Michel, [s. d.]

MÉLESVILLE,

1820 *l'Ermite de Saint-Avelle*, *fablieu en un acte, mêlé de vaudevilles*, représenté pour la première fois, sur le Théâtre de Variétés, le 3 juin 1820, Paris, Chez Louis Vente, Libraire de Menus-plaisirs du roi, 1820.

MIDOSI Júnior, Paulo

1857 *O senhor José do capote assistindo à representação do "Torrador"*, parodia burlesca da ópera "Trovador", representada no theatro do Gimnasio dramatico em 1857, Lisboa, Livraria de Viuva Marques & Filha, 1857.

PALHA, Francisco

1850 *O andador das almas*, parodia da opera *Lucia de Lamermoor*, representada a primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico de Lisboa em 1850 [s. l.], [s. n.], [s. d.].

SCRIBE, Eugène

1834 *Une faute*, drame en deux actes, représenté pour la première fois, à Paris sur le théâtre du Gymnase dramatique, le 17 août 1830, Paris, Barba, Pollet, Bezou, 1834.

THEAULON, Emmanuel

1827 *Le paysan perverti ou quinze ans de Paris*, drame en trois journées, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre du Gymnase Dramatique, le 24 juillet 1827, Paris, Barba, Pollet, Bezou, 1834.

XAVIER e MASSON

1837 *Madame Favart*, comédie en trois actes mêlée de chant (Paris, 24.02.1840, théâtre du Panthéon.) in *Magasin Théâtral, Choix de Pièces Nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*, Tome quinzième, Paris, Marchant, Libraire-éditeur, 1837.

Periódicos

A Arte Musical

A guarda avançada

Apolo

O Artista

Atalaia Nacional dos Teatros

A Aurora

Crónica dos Teatros

O Desenjoativo Teatral

Diário de Lisboa

O Dramático

Eco Musical

O Elenco

O Entre-acto

O Espectado

O Espelho do Palco

Estandarte (O) (1847-1851), Lisboa.

A Fama

O Farol

Galeria Teatral

Gil Vicente

O Interesse Público

O Jardim das Damas

A Lísia Dramática

O Mundo Dramático

O Mundo Teatral

O Independente

O Patriota

O Pirata

O Raio Teatral

A Restauração

A Revista Teatral

A Revista Teatral

Revista Contemporânea de Portugal e Brasil

Revista de Lisboa.

Revista dos Espectáculos

Revista Universal Lisbonense

A Revolução de Setembro

Revue Peninsulaire, Politique, Litteraire et Commerciale

O Rigoletto

A Semana Teatral

A Sentinela do Palco

Teatro e Assembleias

Bibliografia

A data inscrita junto ao nome do autor, na bibliografia e no texto, indica, sempre que possível, o ano da primeira publicação ou do aparecimento da obra; a data mencionada a seguir ao título, o ano da edição utilizada.

ALMEIDA, Fernando António

1994 *Operários de Lisboa na vida e no teatro (1845-1870)*, Lisboa, Caminho, 1994

ALMEIDA, Fialho de

1925 *Actores e autores: impressões de teatro*, Lisboa, Livraria Clássica, 1925.

ANDRADE, Ernesto de Campos (rev. e coord.)

1926-1931 *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo Mascaranhas Barreto ditadas por êle próprio em 1861*, 8 vol. e apênd., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926-1931.

ARTISTAS célebres IV: Taborda. Biographiia e notas criticas

1900 Lisboa, Empresa da Historia de Portugal, 1900

ÁVILA, Humberto de

1989 "Deveres dum mestre de música nos teatros de Lisboa nos começos do séc. XIX" in *VI Encontro nacional de musicologia. actas, boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 62 (Julho - Setembro), p. 28-30, 1989.

AZEVEDO, Maximiliano de

- 1905 "Costa Cascais e o seu teatro" in Cascais, Joaquim da Costa, *Theatro*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1905, vol. 6.

BARATA, José Oliveira

- 1991 *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991
- 1997 "Dramática (Literatura)" in Buesco, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, p 139-151, 1997.

BARNES, Clifford,

- 2001 "Vaudeville" in *The New Grove dictionary of music and musicians*, 20 vol., second ed., London, Macmillian Publishers, 2001, vol. 26, p. 340-343.

BASSO, Alberto (dir.),

- 1997 *Musica in Scena*, vol. 6: *Dalla musica di scena allo spettacolo rock*, Torino, UTET, 1997.

BASTOS, António de Sousa

- 1898 *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro portuguez e brasileiro acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*, Edição facsimilada da 1.ª edição de 1898 editada pelo Autor, Lisboa, Arquimedes Livros, 2007.
- 1908 *Diccionario do theatro portuguez*, 1ª ed. facsimil, Lisboa, Arquimedes Livros, 2006.
- 1947 *Recordações de teatro*, Lisboa, Editorial Século, 1947.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca

1883 e 1902 *O Real Teatro de São Carlos de Lisboa*, 2 vol., Lisboa, Castro Irmão e Ricardo de Sousa e Sales, 1883 e 1902.

BERNARD, M

1991 "Musique et Théâtre (esthétique)" in Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, cop. 1991, p. 635-636.

BIESTER, Ernesto

1862 "Julio Cesar Machado" in *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, Terceiro Anno, Abril de 1862, Lisboa, Escriptorio da Revista Contemporanea de Portugal e Brazil, 1864, p. 589-598.

BLITZSTEIN, Marc,

2005 "Escribir música para teatro" in *ADE Teatro: Revista de la asociación de directores de escena de España*, n.º 106 (Julio - Septiembre), Madrid, p.105-106, 2005.

BOIAQDZHIEV, G. [et al.]

1960 - 62 *História do teatro europeu desde a Idade Média até aos nossos dias*, 2 vol., Lisboa, Prelo, 1960 – 62.

BRADLEY, David [et al.] (ed.)

1980 *Performance and politics in popular drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

BRAGA, Teófilo

1905 *Garrett e os dramas românticos*, Porto, Lello, 1905.

BRANCO, João de Freitas

1959 *História da música portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1959

BRILHANTE, Maria João

- 1999 *“Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett: entre a leitura e a representação”, in Leituras, n.º 4 (Primavera), Lisboa, Revista da Biblioteca Nacional, p. 83-98, 1999.*

BRITO, Manuel Carlos de,

- 1989 *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de e CYMBRON, Luísa,

- 1992 *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

BRITO, Manuel Carlos de e CRANMER, David

- 1990 *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do séc. XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

BUESCO, Helena Carvalhão (coord.),

- 1997 *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, 1997.

BUSCH, Carl,

- 1870 *Da critica theatral em Portugal*, Lisboa, Typ. Luso-Britânica, 1870.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira,

- 1987 *“As traduções portuguesas de Victor Hugo no século XIX (romance e teatro), in Ferreira de Brito (org.), Victor Hugo e Portugal (Actas do Colóquio), Porto, p. 249-261, 1987.*

CARVALHO, António Carlos de (introd.),

- 2002 *As profecias de Bandarra*, Sintra, Colares Editora, 2002.

CARVALHO, Mário Vieira de

- 1993 *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos, desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993
- 1997a “A Ópera e a literatura romântica” in Buesco, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, p. 383-390, 1997.
- 1997b “Música (e a literatura romântica)” in Buesco, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, p. 329-336, 1997.
- 1999a *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Ed. Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- 1999b *Razão e sentimento na comunicação musical: estudos sobre a dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999.

CASCUDO, Teresa

- 2000 “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890 -1899)” in *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 10, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, p. 181-226, 2000.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e TOSCANO, Maria Manuela

- 1988 “In search of a lost world: an overview of documentation and research on the traditional music of Portugal”, in *Yearbook for Traditional Music*, International Council for Traditional Music, 20, 1988, p. 158-192.

CASTRO, Paulo Ferreira de

- 1992 "O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa" in *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 2, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, p. 171-183, 1992.

CELLETTI, Rodolfo,

- 1987 *A History of bel canto*, New York, Oxford University Press, 2001.

CITRON, Pierre

- 1987 "Les personnages de musiciens et le rôle de la musique dans le théâtre comique à Paris de 1830 à 1840" in Bloom, Peter (ed), *Music in Paris in the eighteen-thirties*, New York, Pendragon Press, 1987.

COLECÇÃO de decretos e regulamentos sobre a Inspeção e régimen dos theatros 1856
Lisboa, Imprensa Nacional, 1856.

CONSERVATÓRIO Nacional – 150 anos de ensino de teatro

- 1988 Lisboa, Centro de Documentação e Investigação Teatral, E.S.T.C, 1988.

CORDEIRO, Luciano

- 1874 *Estros e palcos*, Lisboa, Typ. Universal, 1874.

CORREIA, J. D. Pinto

- 1997 "Xácaras" in Buesco, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, p. 583, 1997.

CORVIN, Michel

- 1995 *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 1a ed. Paris, Bordas. 1995.

CORVIN, Michel e PIERRON, A

- 1991 "Musiciens de Théâtre" in Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, cop. 1991, p. 633-634.

CRUZ, Duarte Ivo

1988 *Historia do teatro português: O ciclo do Romantismo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

1991 “Garrett e a censura teatral: documentos inéditos do Conservatório” in *Colóquio Letras*, n.º 121-122 (Jul. - Dez.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 175-180, 1991.

CYMBRON, Luísa Mariana de Oliveira Rodrigues

1998 *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade de Ciências Musicais Históricas), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998.

2000 “Entre o modelo italiano e o drama romântico: os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, p. 117-149, 2000.

CYMBRON, Luísa e GONÇALVES, Isabel Novais

2007 “Scribe’s theater in Lisbon during the early Liberal period (1834-1853)” in Werr, Sebastian (Hg.), *Eugène Scribe und das Europäische Musiktheater*, Berlin, Lit Verlag, p. 153-174, 2007.

DANTAS, Júlio

1966 *Lisboa dos nossos avós*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1966.

DELLA SETA, Fabrizio

1993 *Storia della musica*, vol. 9: *Italia e Francia nell’ Ottocento* (a cura della Società italiana di Musicologia), Torino, EDT, 1993.

DIAS, Marina Tavares

1990 *Lisboa desaparecida*, Vol. 2, Lisboa, Quimera, 1994.

ELLIS, Katharine

1995 *Music criticism in nineteenth-century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

EMILIANO, António

1991 “La musique dans l’espace scénique contemporain”, in Vasques, Eugénia (org.), *Alternatives théâtrales 39: D’autres imaginaires*, Bruxelles, p. 53-54, 1991.

ESPOSITO, Francesco

2000 “Lisbona 1822: la vita musicale attraverso la stampa periodica”, in *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 10, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, p. 31-81, 2000.

2008 *La vita concertistica llsboeta dell’Ottocento: 1822-1853*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais (especialidade de Ciências Musicais Históricas), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008.

EVEREST, Mark

2002 *Music drama at the Paris Odéon 1824-1828*, London, University of California Press, 2002.

FARROBO, Conde de

1850 *Relatório do Conservatório Real de Lisboa e Inspeção geral dos Theatros*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1850

FAUQUET, Joel-Marie (dir.),

2003 *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2003.

FELSENSTEIN, Walter

2002 “Sobre el actor cantante”, in *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 92 (Septiembre - Octubre), Madrid, p. 221-226., 2002.

FERREIRA, José Maria de Andrade

1859 “Revista critica e litteraria de 1858” in *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, primeiro anno, Abril de 1859, Lisboa, Escritorio da Revista Contemporanea de Portugal e Brazil, 1861, p. 12-26.

1862 “D. José de Almada e Lencastre” in *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, IV (Abril 1862 Lisboa, Escritorio da Revista Contemporanea de Portugal e Brazil, 1864, p. 287.

1863 “Revista litteraria e dramatica” in *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, IV, Abril de 1862, Lisboa, Escritorio da Revista Contemporanea de Portugal e Brazil, 1864, p. 628-641.

1871 *Litteratura, musica e bellas-artes*, [s. l.] Rolland & Semiond, 1871.

1872 “Achaques da nossa literatura dramática”, in *Litteratura, musica e bellas-artes*, 2.º vol., Lisboa, Typ. de J. G. de Sousa Neves, p. 167 – 182, 1872.

FÉTIS, F. J

1837 *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*, tome troisième, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, p. 423– 424

FISCHER-LICHTE, Erika

2002 *History of European drama and theatre*, London, Routledge, 2002.

FRANÇA, José Augusto

1974 *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*, 6 vol., Lisboa, Livros Horizonte, 1974.

1982 “Setembrismo no ensino das artes e do teatro”, in *O Liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do séc. XIX*, Comunicações ao Colóquio organizado pelo Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa, Lisboa, Sá da Costa, 1982.

FULCHER, Jane

1987 *The Nation's image: French grand opera as politics and politicized art*, Cambridge, Cambridge University Press. 1987.

GALVÃO, Rosa Maria (coord.)

2010 *Normas portuguesas de documentação e informação CT 7*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Instituto Português da Qualidade, 2010.

GIRARD, Pauline

1993 *Musiques de scène des théâtres parisiens conservées a la Bibliothèque-Musée de l'opéra 1778-1878*, Paris, Bibliothèque National, 1993.

GOIMARD, Jacques

1987 “Le mélo, de l'image au concept” in *Europe*, n.º 703 / 704, Paris, p. 101-108, 1987.

GONÇALVES, Isabel Novais

2003 “A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851” in *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 13, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, p. 93-111, 2003.

GRANDA, Juan José

- 2002 "El actor cantante. La historia de un desencuentro", *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 92 (Septiembre - Octubre), Madrid, p. 227-233, 2002.

GRANDE enciclopédia portuguesa brasileira,

- [195-] Lisboa, Rio de Janeiro, Enciclopédia, [195-].

GROUT, Donald Jay e PALISCA, Claude V.

- 2001 *História da música ocidental*, 2.ª ed., revisão técnica por Adriana Latino, Lisboa, Gradiva, 2001.

HORMIGÓN, Juan Antonio

- 1996 "La música y la puesta en escena", in *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 50 / 51 (Abril - Junio), Madrid, p.166,1996.

JANSON, H. W.

- 1986 *História da arte*, 3.ª ed. rev. e aumentada Anthony F Janson, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

JEREMIAS, Hilda Alexandra de Santos Alcobia e Alves

- 1989 *Os relatos de viagens de Gustav Adolf von Heeringen*, Dissertação de Mestrado em Estudos Alemães, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1989.

JOHNSON, James H.

- 1995 *Listening in Paris: A cultural history*, Berkeley, University of California Press, 1995.

LACOMBE, Hervé

2001 *The keys to French opera in the nineteenth century*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2001.

LAMB, Andrew

2001 "Offenbach, Jacques" in *The New Grove dictionary of music and musicians*, 20 vol., second ed., London, Macmillian Publishers, 2001, vol. 8., p. 347-353.

LAMBERTINI, Miguel Ângelo

1914 "Portugal" in Lavignac, Albert e Laurencie, Lionel de la (dir.) *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1921-, p. 2400-2469.

1918 Bibliophile musicale : les bibliothèques portugaises : essai de classification, les livres d'un amateur, cabinet iconographique ,Michel'Angelo Lambertini. [Lisboa, s. n.], 1918.

LEAL, Joana Esteves da Cunha

1996 *Giuseppe Cinatti (1808-1879): percurso e obra*, 2 vol., Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1996.

LEME, Câmara [?]

1875 *Emília das Neves: documentos para a sua biographia*, Lisboa, Livraria Universal Silva Júnior, 1875.

LEMOS Júnior, Maximiliano (versão de)

1997 *Naufração da Medusa*, Lisboa, Expo'98, 1997.

LOPES, Henrique de Almeida

- 1968 “Vida, morte e ressurreição do velho Teatro da rua dos Condes”,
Separata da Revista *Ocidente*, vol. LXXV, Lisboa, 1968.

LYONNET, Henry,

- 1898 *Le Théâtre hors de France: Le Théâtre au Portugal*, Paris, Paul Ollendorff
Éditeur, 1898.

MACEDO, Manuel de

- 1885 *Arte dramática*, Lisboa, David Corazzi Editor, 1885.

MACHADO, Júlio César

- 1859a *Biographia do actor Izidoro*, [S.l., s.n.], Lisboa, Typ. de Joaquim Germano
de Sousa Neves, 1859.

- 1859b *Biographia do actor Sargedas*, Lisboa, Typ. de Joaquim Germano de
Sousa Neves, 1859.

- 1860 *Biographia da actriz Soller*, Lisboa, Typ. de Joaquim Germano de Sousa
Neves, 1860.

- 1861 “Francisco Alves da Silva Taborda”, in *Revista Contemporânea de
Portugal e Brazil*, Terceiro Anno, Abril de 1861, Lisboa. Escritorio da
Revista Contempotanea de Portugal e Brazil, 1861, p. 169-186.

- 1871 *Homenagem a Taborda: esboço biographico do actor Francisco A. da S.
Taborda*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871.

- 1874 *Lisboa na rua*, Lisboa, Frenesi, 2002.

- 1875 *Os theatros de Lisboa*, Lisboa, Livr. Edit. de Matos Moreira, 1875.

1884 *Lisboa de hontem*, Lisboa, Empreza Litteraria [ca. 1884].

MAGALHÃES, Paula

2007 *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*,
Dissertação de Mestrado em Estudos Teatrais, Lisboa, Universidade de
Lisboa, Faculdade de Letras, 2007

MARICA, Marco

1999 “Rappresentazioni, traduzioni e adattamenti operistici di *comédies en vaudevilles* in Italia (1750-1815)” in Schneider, Herbert, *Timbre und Vaudeville*, Hildesheim, Olms, 1999.

MATTOSO, José (dir.)

1993 *O Liberalismo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993 (História de Portugal, vol. 5).

MAYER, David

1980 “The music of melodrama” in Bradley, David, James, Louis e Sharratt, Bernard (ed.), *Performance and politics in popular drama*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 49-63, 1980.

MONUMENTOS e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, 1.^a ed., Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1975, pp.142-143.

MOREAU, Mário

1981 *Cantores de ópera portugueses*, 2 vol., Lisboa, Bertrand, 1981.

1999 *O Teatro de S. Carlos, dois séculos de História*, 2 vol., Lisboa, Hugin, 1999.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de

- 1991 *História da música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91 – Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

NORONHA, Eduardo de

- 1909 *Evolução do teatro – O drama através dos séculos – vários estudos*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1909.

- 1945 *O Conde de Farrobo: memórias da sua vida e do seu tempo*, Lisboa, Edição Romano Torres, 1945.

PALMEIRIM, Luís Augusto

- 1860 “João de Andrade Corvo”, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 2.º ano, Lisboa, Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa, p. 253, 1860.

- 1883 *Memória histórico-estatística acerca do ensino das artes scenicas e com especialidade da musica, lida no Conservatorio Real de Lisboa na sessão solene de 5 de Outubro de 1883 pelo seu actual director*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1883.

PAVIS, Patrice

- 1996 *Dicionário de teatro*, São Paulo, Perspectivas, 2005.

PICCHIO, Luciana Stegagno,

- 1969 *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Ed., 1969.

PIRES, António Machado

- 1975 *Século XIX em Portugal: cronologia e quadro de gerações*, Lisboa, Bertrand, 1975.

REBELLO, Luís Francisco

- 1978 *Dicionário do teatro português*, Lisboa, Prelo, 1978.
- 1980 *O teatro romântico: 1838-1869*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- 1984a *História do teatro de revista em Portugal*, 2 vol., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- 1984b *Presence du théâtre français au Portugal (1700-1980)*, Paris, Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Cult. Port., 1984.
- 1989 *História do teatro português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989.
- 1997a “Drama de Actualidade” in Buesco, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, p 137-138, 1997.
- 1997b “Drama Histórico” in Buesco, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Caminho, p 138-139, 1997.
- 1997c “Melodrama” in Buesco, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, p 314-315, 1997.
- 2007 *Teatro romântico português: o drama histórico*, ed. Luiz Francisco Rebello ; rev. Paula Lobo, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

RIBEIRO, José Silvestre

- 1871 *Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia*, 14 vol., Lisboa, Typ. da Academia Real das Sciencias, 1871.

RIBEIRO, Mário de Sampaio,

1938 *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX (Bosquejo de História Crítica)*, Lisboa, Tip. Inácio Pereira Rosa, 1938.

1962 “Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)”, Separata de *Arte Musical*, n.º 18, Lisboa, 1962.

ROCHA, Andrée Crabbé

1944 *O teatro de Garrett*, Coimbra, A. Rocha, 1944.

ROSA, Joaquim Carmelo

2000 “Depois de Bomtempo: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842-1862” in *Revista portuguesa de musicologia*, n.º 10, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, p. 83-117, 2000.

SALGADO, João

1885 *História do theatro em Portugal*, Lisboa, David Corazzi, 1885.

SALVADO, Salette Simões

1982 *Os Paços do Conselho Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1982.

SAMSON, Jim (ed.)

2002 *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

SANTANA, Francisco e Eduardo Sucena (dir.)

1994 *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, 1994.

SANTOS, Ana Clara e VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de

2007 *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos

1983 *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no Século XIX*, Porto, Editorial Presença, 1983.

1985 *Intelectuais portugueses na primeira metade de Oitocentos: constituição e papel da intelligentsia liberal*, Dissertação de Doutoramento em Sociologia, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, 1985.

SANTOS, Vitor Pavão dos

1978 *A Revista à Portuguesa: uma história breve do teatro de revista*, Lisboa, Edições O Jornal, 1978.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar

1996 *História da literatura portuguesa*, 17.^a ed., Porto, Porto Editora, 1996.

SARAIVA, Mário

1980 *Dom Sebastião na história e na lenda*, Lisboa, Universitária Editora, 1980.

SAVAGE, Roger

2001 "Incidental music" in *The New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 12, second ed., London, Macmillian Publishers, p. 138-146.

SEQUEIRA, Gustavo Matos

1955 *História do Teatro Nacional D. Maria II*, 2 vol., Lisboa, [s. n.] 1955.

SILVA Dias, José Sebastião da

1982 "A revolução liberal portuguesa: amálgama e não substituição de classes" in *O Liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do séc. XIX*, Comunicações ao Colóquio Organizado pelo Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa, Lisboa, Sá da Costa, 1982.

SMITH, Marian

2000 *Ballet and opera in the age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

SOUSA, Maria Leonor Machado de

1955 *A literatura negra ou de terror em Portugal: séculos XVIII-XIX*, Lisboa, Ed. Novaera, 1978.

SUBSIDIOS para a História da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-pio Philarmónico

[1916] Lisboa, Tip. Universal, [1916].

TENGARRINHA, José,

1989 *História da imprensa periódica portuguesa*, 2ª ed. rev. e aumentada, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

THE NEW Oxford History of Music, vol. 9: *Romanticism (1830-1890)*

1990 ed. by Gerald Abraham, London, Oxford University imp. 1969-1991.

THOMASSEAU, Jean-Marie,

1984 *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984.

TUNLEY, David,

2002 *Salons, singers and songs: a background to Romantic French song 1830-1870*, Hants, Ashgate Publishing Limited, 2002.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de

2003a *O drama histórico português do séc. XIX (1836-56)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2003.

2003b *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, IPM, Museu Nacional do Teatro, 2003.

VASCONCELOS, Joaquim de

1870 *Os musicos portugueses: biographia-bibliographia*, 2 vol., Porto, Imprensa Portuguesa, 1870.

1881 “Arneiro (José-Augusto Ferreira Veiga, vicomte D’)” in *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique: Supplément et Complément*, 1.º vol., Paris, Librairie de Firmin-Didot et C, 1881.

VASQUES, Eugénia

2010 *Para a história da encenação em Portugal: o difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1928)*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 2010.

VIANA, Silva

1880 *Decadencia da arte dramatica em Portugal*, Lisboa, Typ. Belenense, 1880.

VIDAL, Angelina,

1900 *Lisboa antiga e Lisboa moderna: elementos históricos da sua evolução*, 2.ª ed., Lisboa, Vega, 1994.

VIEIRA, Ernesto

1899 *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de musica*, 2.ª ed. Lisboa, Lambertini, 1899.

1900 *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal*, Lisboa, Typ. Mattos Moreira & Pinheiro, Lambertini, 1900.

WICKS, C. B. e SCHEITZER, Jerome W.,

1961 *The Parisian stage: III (1831-1850)*, University of Alabama Press, Alabama, 1961.

1967 *The Parisian stage: IV (1851-1875)*, University of Alabama Press, Alabama, 1967.

WILD, Nicole

1989 *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXème siècle : les théâtres et la musique*, Paris, Aux amateurs de Livres, 1989.

WILD, Nicole e CHARLTON, David

2005 *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris: Répertoire 1762-1927*, Sprimont, Mardaga, 2005.